في مسألة النوع الأدبي

دراسة في إجراءات المفهوم وتطبيقاته في الغرب وعند العرب

د. مصطفى الغرافي (*)

لم يعد يخفى على أحد من المشتغلين بقضايا النص الأدبي مدى الأهمية القصوى التي تكتسيها قضية الأنواع في الدرس الأدبي الحديث، فقد أصبح من الواضح تماما أن كل كاتب إنما ينطلق، فيما يحاول من إبداع، من تصور عام لقواعد النوع الذي ينتج وفقه نصوصه. ووعي الكاتب بأنه يكتب نصا مندرجا ضمن نوع بعينه يقتضيه الخضوع لتقاليد النوع الذي يكتب وفق مقتضياته. لهذه الاعتبارات كان لزاما على الدارس الأدبي أن يعنى بتحديد نوعية النصوص التي يروم دراستها إن أراد بناء معرفة صحيحة بها. وتحقيق هذا المسعى يكون بالاستناد إلى السمات المهيمنة التي بوساطتها يتم تعيين الانتماء الأجناسي للنصوص.

وغير خاف أن تحديد نوعية النص، وإن كان مسعفا في الكشف عن خصوصية النص الأدبي وتحقيق معرفة متعمقة بقضاياه، فإنه لا يكون في مكنة الدارس دائما مهما تسلح بمقررات نظرية الأجناس الأدبية عن القواعد العامة للنوع، لأن النص لا يخضع خضوعا مطلقا لمقتضيات النوع، ولكنه كثيرا ما يتمرد على قيوده وقواعده. ومن هنا حاجة نظرية الأدب إلى تدقيق العلاقة بين النص والنوع على مستوى التنظير (القواعد العامة كما أوجدها التقليد الأدبي)، كما على مستوى التطبيق (التجليات النصية التي تنتج وفق قواعد كل نوع على حدة). وهو مطمح نقدي لا يتيسر لمحاوليه ما لم توجد «نظرية للكلام العربي» تعنى بقضايا تجنيس الإبداعات اللفظية وتصنيفها إلى أنواع وأصناف وأنماط. وذلك أمر من شأنه، إذا تحقق، أن يسهم في إنضاج

(*) باحث في البلاغة وتحليل الخطاب - المملكة المغربية.

تصورنا للمسألة الأجناسية في الأدب العربي على مر العصور والبيئات، تمهيدا لتأسيس «نظرية الأجناس العربية» التي أصبحت، في هذه المرحلة من تطورنا الفكري والحضاري، مطلبا نقديا ملحا. إذ مادامت الممارسات النقدية المعاصرة لا تصدر عن تصور واضح لمشكلة الأدب والأدبية، فإن ذلك يعوق تطور النظرية الأدبية العربية المعاصرة، التي يطمح إلى بلورتها هذا الجيل الذي يعاني مشكلة الهوية ومأساة الانتماء أو «ثقافة الشرح»[1]. كما اصطلح عليها عبدالعزيز حمودة. لأن تغييب البعد النوعي في دراسة الأدب يسهم في تأخير بلورة نظرية واضحة المعالم تخص أنواع «الكلام العربي» وأصنافه.

لكل ذلك رأينا أن نختص هذه الدراسة ببحث مسألة الأنواع الأدبية الذي أردناه تفكيرا في عناصر المسألة وفحصا لدقيق قضاياها وجليل مباحثها، وهو مقصد تلطفنا في تحقيقه باستقصاء المسألة في الثقافة الغربية ثم العربية، فتوقفنا عند بعض القضايا التي قدرناها مهمة بالنسبة إلى خطة البحث وغاياته، من قبيل النوع بين الإثبات والنفي ومعضلة التجنيس، والموقف من قضية الأنواع، والعلاقة بين الأثر الفردي والنوع الأدبي، ومشكلة التصنيف وأصل الأنواع... وهو ما آل بنا إلى الإقرار بما في المباحث الأنواعية من جليل الفوائد العلمية تغتني بها حتما النظرية الأدبية وتتوضح، في ضوئها، مسالك جانب من الدرس الأدبي الحديث، يختص بترسيم الحدود للتمييز بين الآثار الأدبية وإجلاء الفروق بين الهويات الإبداعية في آدابنا وآداب غيرنا.

أسئلة النوع في التقليد الغربي

يقول صاحبا «نظرية الأدب» في الفصل الذي عقداه لـ «الأنواع الأدبية» من كتابهما «نظرية الأدب»: «إن مؤلفات أرسطو وهوراس هي مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع»[2]. تفصح هذه القولة عن التقدير الكبير الذي حظيت به الاجتهادات الأرسطية في الدراسات الحديثة فيما يتصل بقضية تجنيس الخطابات وتصنيفها، فقد شكلت مقررات أرسطو والشذرات الموجزة المأثورة عن أفلاطون وبعدهما هوراس الأصول الأولى لنظرية الأجناس، التي بلورتها الثقافة الغربية الحديثة. وهو ما لحظه شكري عياد في مقالته عن «مشكلة التصنيف في دراسة الأدب» حين استخلص أن التصنيفات الحديثة منذ عصر النهضة الأوربية إلى اليوم «ظلت تتحرك داخل الدائرة التي وضعها أرسطو»[3].

من أهم القضايا التي عالجتها نظرية الأجناس في الغرب

مسألة النوع بين النفي والإثبات

ينظر أصحاب هذا التصور إلى الأنواع بوصفها كائنات طبيعية قائمة فعليا ومستقلة عن بعضها استقلالا تاما، حيث كل نوع متميز بخصائص ومتعلقات تدمغه بسمات خاصة فتفرده

عن غيره من الأنواع الأدبية، وليس يجوز لها، تبعا لهذا التصور، أن تتحاور أو تتفاعل لأن كل نوع يشكل قارة يمارس على أرضها «استقلاله الذاتي»، بحيث لا يحتاج أو لا يجوز له، بعبارة أصح، أن يستعير أي مقوم يعتبر من مقومات نوع آخر. وتعتبر الدعوة إلى إلغاء الأنواع بمنزلة رد فعل متطرف على دعوة أخرى متطرفة تثبت الأنواع وتقول بنقائها، وهي دعوى ترقى أصولها إلى أرسطو الذي وضع الأسس الأولى لنظرية الأجناس الخاصة بالشعر التمثيلي عند الإغريق عندما ميز المأساة من الملحمة والملهاة، وضبط لكل جنس من أجناس هذا الشعر الخصائص والأشكال التي تقوم حاجزا فاصلا يمنع كل تداخل محتمل بين الأنواع[4].

لقد تحول هذا الفصل إلى مبدأ أساس في النقد الكلاسي، «فالنظرية الكلاسيكية لا تؤمن فقط بأن نوعا يختلف عن نوع بالطبيعة والقيمة، بل تؤمن أيضا بأن هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة ولا تسمح لها بالامتزاج، ويعرف هذا المذهب بـ «نقاء الأنواع»[5]. وهو المبدأ الذي ثارت عليه الحركة الرومانسية التي عرف عنها النزوع إلى التحرر من تنظيرات الكلاسيكيين وقيودهم، فقد هاجم فيكتور هيجو «مبدأ فصل الأنواع الذي يقضي بألا تجتمع في المسرحية الواحدة مشاهد الملهاة إلى جوار مشاهد المأساة. حجته في ذلك أن هذا المبدأ مصطنع لا وجود له في واقع الحياة التي كثيرا ما تتقلب بين الجد والهزل، وتتقلب معها مشاعر الناس في أمكنة ولحظات متجاورة ومتقاربة. وإذا كان هذا صحيحا في الحياة فلماذا تشترط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد إن قاتما وإن مشرقا»[6].

وقد ظهرت بعد حركة الرومانسيين دعوات تبنت فهمهم لقضية الأنواع، وإن جاءت منطلقات أصحابها مباينة لتلك التي وجهت نظر الرومانسيين؛ فبعد أن ظلت الأنواع حية مستمرة لا تعدو التعديلات التي تطرأ عليها أن تكون تحولات داخلية فيها، أو تظهر أنواع جديدة مستقلة تولدت منها، فإن سؤال النوع سيعرف طرحا مغايرا في العصر الحالي على صعيدي المنجز الإبداعي والتنظير النقدي، فقد دعا تيار الرواية الجديدة إلى تكسير رتابة الرواية التقليدية، وتوجهت القصة القصيرة، في بعض نماذجها، نحو الشعر. كما وجدنا النقد يتحول مع بارت مثلا إلى «إبداع». ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فقد وجد من بين النقاد المعاصرين من يجهر بالدعوة إلى هدم فكرة الأنواع وإلغائها. ويعتبر بينيديتو كروتشه وموريس بلانشو ورولان بارت من الأسماء اللامعة التي عرف عنها مناهضة فكرة الأنواع، فالباحثون في قضية الأنواع الأدبية يطرحون اسم عالم الجمال الإيطالي كروتشه بوصفه أبرز المنادين بضرورة نبذ فكرة الأنواع ووجوب إلغائها[7]، متعللا في ذلك بعدم جدواها؛ إذ ينعت البحث في علم جمال النوع الأدبي بأنه لا يعدو أن يكون تعلقا من نقاد الأدب بمشكلات زائفة[8]، مادامت القوائم التصنيفية التي ينتجها القائمون على هذا النوع من الدرس تبقى، فيما يقدر كروتشه، غير ذات جدوى، لأن وكد القائمين بها لا ينصرف إلى إبراز جمال الأثر أو قبحه، ولكنه منصرف في الأساس

إلى المطابقة بين الأثر وقواعد النوع الذي يرتقي إليه[9]. ومن هنا فقد نعت نظرية الأنواع الأدبية بـ «النظرية الخاطئة»[10].

ينطلق كروتشه، في دعوته إلى إلغاء النوع، من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر[11]، إذ الآثار، عنده، ناتج وعي فردي، ولذلك فهي لا تجسد سوى حالة مبدعها التي هي حالة نفسية خاصة ومتفردة تصدر مباشرة عن الحدس بشكل عفوي وتلقائي من دون تفكير مسبق في القواعد والأصول. وهو ما يترتب عنه استقلال الأثر بنفسه وتحرره من كل قانون أو قاعدة. يقول: «وقولنا إن الفن حدس يستبعد أن يكون الفن وسيلة لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس»[12]. وبهذا الاعتبار يكون الأثر تعبيرا عن تجربة فردية أصيلة وخاصة لا تقبل التصنيف[13]. فالمبدع، بمقتضى هذا الفهم، ليس يعبر إلا عن حالات فردية أما الأشكال التي يتخذها هذا التعبير فمن صنع النقاد. تأسيسا على هذا الفهم الذي لا يعترف، أمام الفرادة التعبيرية لكل أثر فني، إلا بالحدس (أو الفن) «نوعا أدبيا»[14]. صدع كروتشه بدعوته المناهضة لكل تقسيم أنواعي. يقول مخاطبا نقاد الأدب الذين يثبتون الأنواع ويدافعون عن وجودها واستمرارها: «ليس هناك سلسلة من الأجناس أو الأنواع. ليس بالفنان الذي يبدع الفن، أو بالمتأمل الذي يتذوق الفن، من حاجة إلى شيء آخر غير الكلي والفردي، أو قل بتعبير أصح الكلي المتفرد؛ أي النشاط الفني الكلي الذي تلخص وتركز بكامله في تصور حالة نفسية فردة»[15].

بالنسبة إلى رولان بارت يشكل متصورا «النص» و«الكتابة»، اللذان يتخذان عنده معنى خاصا، المدخل الأساس الذي ينفذ منه هذا الناقد إلى الدعوة إلى نفي الأنواع وإلغائها، فالنص، عنده، ليس واحدا ولكنه «تعددي». والتعدد هنا لا يرتبط بالكثرة، كثرة المعاني التي يمكن للنص أن يدل عليها، ولكنه متعلق بعدم دلالة النص على معنى محدد، لأن النص، في تصور بارت، سليل نصوص وقراءات يتحول النص معها إلى «تعدد» و«كثرة»، نقطة التقائهما القارئ وليس المؤلف. وهو صريح قول بارت: «النص يتألف من كتابات متعددة تتحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار بعضها مع بعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ»[16].

إن النص، بهذا الفهم، جملة نصوص أو «اقتباسات» باصطلاح بارت ضم المؤلف بعضها إلى بعض فكونت «كلا» أجزاؤه غير قابلة للتوثيق، «والقارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، من دون أن يضيع أي منها أو يلحقه التلف»[17]. ولذلك تحدث بارت عما أسماه «موت المؤلف» باعتباره الثمن الذي ندفعه لميلاد قارئ[18].

أما الكتابة فتتحدد، عند بارت، بوصفها «خلخلة». يقول: «الكتابة لا تتوخى شيئا من ورائها، فعل الكتابة لازم وليس متعديا على الأقل بالمعنى الذي نستخدمه نحن، لأن الكتابة عندنا خلخلة والخلخلة لا تتعدى ذاتها، وإن أبسط صورة على الخلخلة هي العملية الجنسية التي

لا تنجب، بهذا المعنى لا تتعدى الكتابة نفسها، إنها لا تنجب ولا تولد منتوجا، الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة»[19].

يظهر من هذا الشاهد أن الكتابة، وفق ما يفهم بارت، ليس لها من غاية سوى ذاتها. إنها «فعل لازم»، ولذلك فهي تتعالى على كل تراتب تصنيفي، لأنها لا تنجب غير النصوص، والنصوص لا تقبل التصنيف، ومجرد حضور هذا الإجراء يلغي الأنواع الأدبية، يقول بارت: «بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصا، وأعني به ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية»[20].

انطلاقا من هذا الفهم لمتصوري «النص» و«الكتابة» يقرر بارت عدم قابلية النص للدخول ضمن تراتب أنواعي: «إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، وما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة»[21].

ويلتقي بلانشو مع كروتشه وبارت في مناهضة فكرة النوع. ذلك أن الأدب، عنده، لايتحقق إلا إذا «انتفى» و«تبعثر»، بما يعني أن وجود الأدب إنما هو في عدمه، حيث لا يمكن معرفته ولا التعرف عليه: لا يكون الأدب حقل الترابط المنطقي والمجال المشترك إلا مادام غير موجود، غير موجود كأدب، غير موجود لنفسه إلا إذا بقي مستترا، فهو حالما يظهر الشعور البعيد بما يكون، يتبدد ويسلك سبيل التبعثر، حيث لا يمكننا معرفته والتعرف عليه بعلامات واضحة»[22].

تتحدد الكتابة، عند بلانشو، بوصفها «تمردا» لا يخضع لأي سلطة أو قانون، بما فيها سلطة النقد وقانون النوع. وفعل الكتابة، في ضيقه بالقيود ورفضه القوانين، يشبه الدخول إلى معبد لا بنية الخضوع لتعاليمه ولكن بغرض هدمه: إذا كانت الكتابة هي الولوج لمعبد يفرض علينا، بغض النظر عن اللغة التي هي ملكنا بحق الإرث وبحتمية عضوية، قدرا من العادات وإيمانا ضمنيا وإشاعة تحول مسبقا كل ما يمكن أن نقوله ونحمله بنوايا تكبر فعاليتها بقدر ما يعترف بها. الكتابة أولا رغبة في هدم المعبد قبل بنائه، هي على الأقل التساؤل، قبل تخطي العتبة، حول القيود والأعباء التي يفرضها هذا المكان»[23]. وبهدم المعبد يتخلص الكاتب من القيود ويستعيد حريته، وفي تلك اللحظة فقط يصل الأدب إلى «نقطة الغياب» حيث تكمن «نقطة الصفر للكتابة»: «أن نكتب بدون «الكتابة» أو نوصل الأدب إلى «نقطة الغياب»، حيث تكمن «نقطة الصفر للكتابة»، حيث لا نعود نخشى أسراره التي هي أكاذيب، هنا تكمن «نقطة الصفر للكتابة»[24]. من الواضح أن بلانشو يستعيد في هذا الشاهد بارت الباحث عن «درجة الصفر في الكتابة»، والمناهض، هو الآخر، لفكرة الأنواع.

في مقابل هذه الدعوات الصادعة بضرورة نبذ النوع والتخلي عن فكرة تصنيف النصوص في مراتب أنواعية، انبرت أصوات نقدية لها مكانتها وإسهاماتها في النظرية النقدية الحديثة مدافعة عن وجود الأنواع وداعية إلى بقائها واستمرارها. من هؤلاء ميخائيل باختين وجيرار جونيت وتزيفتان تودوروف.

لعل الأول أن يكون أبرز المثبتين لفكرة النوع المعتقدين فيها إجراء تصنيفيا ومنهجيا ضروريا لإنتاج فهم متعمق بالظاهرة الأدبية، فقد شكلت الأنواع، بالنسبة إليه، «مفهوما مفتاحيا للتاريخ الأدبي»[25]. ولما كانت الأنواع «شاغلا متصلا من شواغل الفكر الباختيني»[26] فقد بلور في أعماله المختلفة، خاصة في ضوء قراءة تودوروف، نظرية أجناسية متكاملة استنادا إلى مفهومه عن «الملفوظ»[27].

لقد قرر باختين، بعد تفكير متعمق في المسألة نظرا وتطبيقا، أن «الشعريات ينبغي أن تبدأ بالنوع»[28]، وانطلاقا من هذا الوعي بالأهمية القصوى التي يكتمنها مفهوم النوع الأدبي في تأسيس المعرفة الأدبية وتطويرها، نعى باختين على مؤرخي الأدب نظرتهم السطحية التي وجهتهم إلى إغفال مبحث الأنواع، التي يعتبرها «الشخصيات الرئيسية الأولى»، والتوجه بدلا من ذلك إلى معالجة جوانب من الأدب يراها جزئية وأقل أهمية مثل «الاتجاهات» و«المدارس». يقول: «لا يرى مؤرخو الأدب، فيما يتعدى الإثارة السطحية ورشاش اللون، المصائر العظيمة والجوهرية للأدب واللغة، التي تعد الأنواع الشخصيات الرئيسية الأولى فيها، بينما تعد الاتجاهات والمدارس شخصيات أقل أهمية[29].

ويذهب باختين بعيدا باقتناعه في التلازم العضوي بين «الأجناسية» و«الأدبية» بل و«الخطابية» (بالكسر) عامة؛ حيث يقرر في ضوء نظريته في الملفوظ أن الأجناسية ملازمة لكل الخطابات، بما فيها الخطاب اليومي والعادي. وهو طرح متقدم يجعل فكرة النوع لا تنحصر في الأدب، بل تغوص عميقا في الواقع اللغوي، فتطول حتى جذر الاستخدام اليومي للغة، كما يمكن أن نتبين بوضوح من قوله:

«السؤال والتعجب والأمر والطلب هي جميعا من أكثر التلفظات اليومية المكتملة [...] في ثرثرة الصالونات، القليلة الأهمية والتي لا يكون لها تبعات، حيث يشعر كل امرئ أنه في بيته. وحيث يكون التمييز و«الفصل» بين الحضور (أولئك الذين ندعوهم «الجمهور») قائما على التمييز بين الرجال والنساء - في مثل هذا الموقف يتحقق شكل محدد من أشكال الاكتمال النوعي [...] هنا نمط آخر من أنماط الاكتمال النوعي يتحقق في حديث الزوج أو الزوجة، وحديث الأخ والأخت [...] إن كل وضع يومي مستقر يتضمن جمهورا منظما بطريقة خاصة، ومن ثم فهو يضم مستودعا محددا وأكيدا من الأنواع اليومية الصغيرة»[30].

وبذلك تكون نظرية الأجناس قد انعتقت، مع اجتهادات باختين، من ربقة «الأدب» لتشمل مختلف أجناس الخطاب دونما إنكار بالطبع لمكامن الخصوصية في هذا النوع أو ذاك، إذ يبقى «لكل نوع منهجه وطرائقه لرؤية الواقع وفهمه، وهذا المنهج وهذه الطرائق هي خصيصته الحصرية»[31].

وتقف أطروحات جيرار جونيت إلى جانب مقررات باختين في مسألة إثبات النوع كما يظهر من قوله مفندا مزاعم كروتشه حول خطأ النظرة الأنواعية إلى الأدب: «وعلى الرغم مما زعمه كروتشه وغيره حول خطأ النظرة الجنسية إلى الأدب، فإن حالة التعالي حاضرة فيه باستمرار، ولكي يبطل هذا الاعتراض نذكر بأن عددا من الآثار الأدبية منذ الإلياذة خضعت لمفهوم الأجناس، فيما تخلصت منه آثار أخرى، مثل الكوميديا الإلهية، وأن مجرد المقابلة بين المجموعتين يشكل نظاما للأجناس، ونستطيع أن نقول بطريقة أبسط إن المزج بين الأجناس أو الاستخفاف بها يمثل في حد ذاته جنسا من الأجناس. ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط»[32].

أما تودوروف فقد ضمن كتابه «مدخل إلى الأدب العجائبي» ردودا على اثنين من أبرز المنادين بنفي الأنواع وإلغائها، هما كروتشه وموريس بلانشو، يقول في رده على دعوة كروتشه إلى اطراح مفهوم الجنس الأدبي: «يستحيل اطراح مفهوم الجنس مثلما دعا إلى ذلك كروشيه مثلا، فهذا الاطراح يستتبع ارتدادا عن اللغة، ولا يمكنه أن يكون مصوغا بالتحديد، بينما المهم في المقابل هو الوعي بدرجة التجريد المضطلع به، وبوضع هذا التجريد أمام التطور الفعلي، فهذا الأخير ينوجد منخرطا بهذه الطريقة في نظام مقولات أو أقسام يؤسسه ويرتهن به في الآن نفسه»[33]. كما أورد تودوروف شاهدا اقتطعه من مؤلف «الكتاب الآتي» يظهر بلانشو زاهدا في قسمة الأدب إلى أجناس وأنواع[34]. وقد عقب تودوروف على مقولة موريس بلانشو بما يثبت ضرورة وجود الأنظمة الأنواعية فهي «المعيار المحسوس»، الذي باطراحه تنتفي كل إمكانية «للخرق». كما شكك تودوروف في زعم البعض أن الأدب المعاصر قد تخلص مطلقا من قبضة النوع. يقول: «فلكي يكون ثمة خرق يجب أن يكون المعيار محسوسا، والمشكوك فيه بأي حال هو أن يكون الأدب المعاصر قد تخلص مطلقا من التفريقات الجنسية [...] إن عدم الإقرار بوجود الأجناس يرادف الادعاء بأن الأثر الأدبي لا يرتبط مع الآثار الموجودة سابقا، فالأجناس هي تحديدا هذه الخيوط التي بها يكون الأثر في علاقة مع كون الأدب»[35].

إذا كانت الدعوة إلى إلغاء الأنواع واجدة في الواقع الأدبي ما يدعمها ويرجحها، فإن ترتيب النصوص في أنظمة أنواعية كبرى يبقى مطلبا قائما وملحا، ليس يعدم من يتحمس له ويدافع عنه منذ أفلاطون إلى يوم الناس هذا، حيث ترسخ الاعتقاد بوجود الأنواع إلى درجة الإيمان بها حاجة أدبية وضرورة نقدية قيامها واستمرارها ينبغي ألا يكون موضع شك أو محل طعن وجدل.

معضلة التجنيس

يطرح تجنيس النصوص إشكالا حقيقيا يرتفع إلى مستوى «المعضلة»، وقد عبر غير واحد من الدارسين عن هذه المشكلة التي تواجه المشتغلين بالأدب عامة وبنظريته خاصة، من هؤلاء جيرار جونيت الذي عرض لهذا الإشكال في كتابه «مدخل لجامع النص»، حيث انتهى من تقليب النظر في هذه المسألة إلى أنه بالرغم من الاجتهادات العديدة المطروحة داخل نظرية الأجناس، فإنه لا يوجد من بين هذه «الاجتهادات» موقف، في ترتيب الأنواع، «أكثر طبيعية» أو «مثالية» من غيره، ذلك صريح قوله:

«نرى أنه لا يوجد بشأن ترتيب الأنواع الأدبية موقف يكون في جوهره أكثر «طبيعية» أو أكثر «مثالية» من غيره، ولن يتوافر هذا الموقف إلا إذا أهملنا المعايير الأدبية نفسها كما كان يفعل القدماء ضمنيا بشأن الموقف الصيغي. لا يوجد مستوى «جنسي» يمكن اعتماده كأعلى «نظريا» من غيره، أو يمكن الوصول إليه بطريقة «استنباطية» أعلى من غيرها، فجميع الأنواع أو الأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية، وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي، وفي أقصى الحالات عن طريق التقدير الاستقرائي انطلاقا من المعطى نفسه؛ أي عن طريق حركة استنباطية قائمة هي نفسها على حركة أولية استقرائية وتحليلية أيضا. ولقد رأينا بوضوح هذه الحركة في الجداول (الحقيقية أو القابلة للوجود) التي وضعها أرسطو وفراي، حيث ساعد وجود خانة فارغة (السرد الهزلي، السرد العقلاني، المنفتح) على اكتشاف جنس كان في الإمكان ألا يدرك مثل المحاكاة الساخرة»[36].

من الواضح تماما أن نظرية الأنواع تصطدم في مباشرتها التجنيس بمعضلات عدة. وقد أثرت هذه «المعضلات» على كفاية الأنظمة المعتمدة في تجنيس نصوص الأدب، حيث تظهر المعضلة الحقيقية عندما يتصدى الدارس لتجميع أنواع ظهرت في حقب تاريخية مختلفة، فمن الثابت أن الأنواع تتغير من حقبة لأخرى تبعا لتغير الأنساق الاجتماعية والتاريخية التي تحف إنتاجها وتلقيها. وهو ما تفطن إليه توماشوفسكي وقرره بالقول: «لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي وصارم للأنواع. فالتمييز بينها هو دائما تمييز تاريخي، بمعنى أنه مبرر فقط خلال مدة زمنية معينة، فضلا على أن ذاك التمييز يصاغ في الوقت نفسه من ملامح متعددة، وملامح نوع يمكن أن تكون طبيعتها مختلفة كل الاختلاف عن طبيعة ملامح نوع آخر، في الوقت نفسه تبقى تلك الملامح متساوقة فيما بينها نظرا إلى أن توزيعها لا يخضع إلا للقوانين الداخلية للتركيب الجمالي»[37]. لهذه الاعتبارات مجتمعة قرر ماري شافر أنه «من بين كل المجالات التي تخوض فيها النظرية الأدبية يعتبر مجال الأجناس، من دون شك، واحدا من أشدها التباسا»[38].

ويمكن لهذا الالتباس الذي يحيط بمفهوم الجنس الأدبي أن يرتد إلى عوامل ثلاثة أساس: يتصل **الأول** بالعلاقة الجدلية بين الجنس والنص؛ فإذا كان تجنيس النصوص إنما يتحقق بفحص

الآثار الأدبية المفردة لاكتشاف قاعدة تشتغل عبر عدة نصوص[39]، فإن الأثر الفردي لا يتشكل إلا من خلال الشروط التي يحددها الجنس. وهو ما يجعل العلاقة بين النص والجنس علاقة جدلية تتجه فيها الحركة من الأثر إلى الجنس، ومن الجنس إلى الأثر، لأن تحديد الجنس رهين بالنص، وتشكل النص متوقف على الجنس. وقد اعتبر الجنس الأدبي، تأسيسا على هذا الفهم، «أوامر دستورية تلزم الكاتب، وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد»[40]. إن العلاقة بين النص والجنس علاقة تلازمية لدرجة يمكن معها القول «إن كل وصف لنص هو وصف لجنس»[41].

ويتمثل العامل **الثاني** في نسبية المعايير، إذ ليس ثمة من اتفاق بين النقاد على المعايير التي ينبغي اعتمادها في تجنيس النصوص، كل ما اتفقوا عليه أن عملية التجنيس تقتضي وجود معيار يتشكل النص وفق قواعده، واستنادا إلى هذه القواعد تجري عملية تصنيف النصوص إلى أجناس وأنواع. أما العامل **الثالث** فيكمن في اختلاف وجهات النظر بين الدارسين حول متصور «الجنس الأدبي» نفسه، وهو ما تؤكده مقررات تودوروف عن التعقيدات التي تحوط بهذا هذا المفهوم؛ مما يفضي إلى تباين الأنظار النقدية بصدده تبعا لتباين المرجعيات واختلاف زوايا النظر: «إن الأجناس توجد في مستويات متباينة من الكلية، وإن مضمون هذا المفهوم إنما يتحدد بوجهة النظر التي يقع عليها الاختيار»[42].

وإلى جانب هذه العوامل الثلاثة يمكن أن ينضاف عامل رابع، يتصل بما هو مقرر عند بعض الدارسين من أن النص الأدبي الحقيقي لا يخضع لمقتضيات النوع خضوعا تاما، ولكنه يخوض على الدوام، صراعا لا يهدأ ضد متطلبات النوع وقواعده، في محاولة منه لتحقيق طموحه إلى «الخصوصية» و«الفرادة»، اللتين تختصانه بسمات فارقة تميزه من غيره من النصوص الأخرى التي يشترك معها في الارتقاء للنوع نفسه. إن النص العظيم، من منظور هذا التصور، هو الذي ينجح في شق عصا الطاعة على متطلبات النوع ومقتضياته.

غير أنه مهما بدت مشكلة تجنيس النصوص شاقة ومعقدة فإنه في إمكاننا الانتهاء، مع ذلك، من خلال فحص التحديدات المختلفة التي تعاقبت على تسمية الجنس الأدبي إلى معنى يجعل الجنس مرتبطا بوضع القواعد التي تشكل أفق انتظار المتلقي فترسم له طريقة استقبال النص. كما يرتبط بالتقاليد المتصلة بنوع الموضوعات والأساليب التي يمكن أن تتحقق داخل النص نفسه؛ بما يعني أن الجنس الأدبي مرتبط أساسا بترسيخ «تقاليد» معينة[43].

الأثر الفردي والنوع الأدبي

يتعلق الأمر في هذا المستوى بقضية خصوصية الأثر الأدبي في علاقتها بالنوع الأدبي، بما هو «جمع» و«كثرة» و«تعدد»، فقد ذكر ديلتاي صراحة أن علاقة الأثر الفردي بالجنس الأدبي هي واحدة من مشكلات التأويل المستعصية على الحل نظريا[44]. ومن الأسئلة

التي تربك الباحث في علاقة الأثر الفردي بالنوع الأدبي: كيف نجمع أعمالا أدبية «متعددة» تحت التسمية نفسها المؤشرة على نوع أدبي بعينه؟ هل الأعمال الأدبية التي ترتقي إلى النوع نفسه «نسخة واحدة»؟ وإذا كان ذلك كذلك ألن يكون في ذلك إنكار لخصوصية العمل الأدبي وإلغاء لفرادته؟ وإذا كانت الأخرى ألن تسقط مختلف المبررات التي تسوغ وجود الأنواع بوصفها «نماذج موحدة» لنصوص متباينة؟

يرتد أصل المشكلة الأنواعية إلى علاقة النوع بالأثر: هل هي علاقة تدجين واحتواء أم صراع وتمرد؟

تكون العلاقة بين الأثر والنوع تدجينا واحتواء عندما ينزع الأثر إلى «الثبات»، وتكون تمردا وصراعا إذا نزع الأثر إلى «التحول». في حال الثبات يخضع المؤلف للنوع فينشئ أثره وفق مقتضيات النوع وتقاليده. ويكون استقباله - تبعا لذلك - وفق «السنن» التي ترسخت في ذهن القارئ من قراءات سابقة تخلق لديه «أفق انتظار» يتوافق وتقاليد النوع.

أما التحول فيظهر عندما ينزع الأثر إلى التحرر من قبضة النوع فيجاوز عامدا حدوده ويخرق قواعده وتقاليده. وتتميز خصيصة «التحول» هاته بأنها لا تتوافر في جميع النصوص، ولكنها وقف على نصوص بعينها تمثل في تاريخ الأدب نصوصا - معالم تنتهك المعايير وتتمرد على السنن الأدبية السائدة في عصرها بما يقود، في المحصلة، إلى توسيع النوع حيث «كل رائعة حقيقية تخرق قانون جنس مقرر زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس»[45].

إذا كان ثبات النوع يقود إلى الإقرار بوجوده، فإن تحوله يساعد على تبين رحلة تشكل النوع وتطوره. وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن هذه العلاقة المتقلبة بين النوع والأثر، تقتضي الانطلاق من مجموعة من النصوص المفردة للوصول إلى نمط النوع، الذي يشكل صيغة جامعة عليا يحددها كارل فيتور بأنها «تجريد [...] أو الرسم التصوري كما يكون، إن جاز القول، البنية الأساسية التي لا توجد إلا في شكل خصوصيات صافية؛ أي أجناسية الجنس»[46].

إن أجناسية الجنس، في اصطلاح فيتور، لا ترتبط بأثر واحد يمكن اتخاذه أنموذجا لذلك النوع، ولكنها متعلقة باستقراء جملة من الآثار الفردية، لأنه «لا يمكن لأي نسخة مفردة أن تكون نمط الجنس [...] إننا نحصل على نمط جنس أدبي معين بفضل دراسة جامعة لكل الآثار الفردية التي تنتمي إلى هذا الجنس»[47].

ومع ذلك فإننا لا نعدم أثرا يمكن أن ينمى إلى أكثر من نوع إذا توافرت فيه السمات المهيمنة التي يتقوم بها النوع؛ فرسالة «حي بن يقظان»، مثلا، صنفها صاحبها ابن طفيل ضمن «الأدب الرسائلي»؛ لأنها موجهة إلى مرسل إليه مفترض (الأخ الكريم والصفي الحميم)، والرسالة «جواب» مطول عن سؤال وجهه إلى ابن طفيل سائل حقيقي أو مفترض طالبا إليه الكشف عن أسرار

«الحكمة المشرقية» التي ذكرها ابن سينا. وقد حافظ المؤلف على مراسيم الكتابة الرسائلية من بسملة وتحميد، وبيان للمقصد في المفتتح، ثم تلخيص ما تقدم، وطلب للتجاوز والعفو من الله، والسلام على الأخ المفترض في المختتم[48]. وعلى الرغم من هذا الميثاق الأنواعي الصريح بين المؤلف والقارئ، فقد وجدنا من الدارسين من يتصدى لإعادة تجنيس هذا الأثر لما رأى في نظامه من مقومات نوعية يمكن أن تلحقه بنوع آخر غير الرسالة. وهكذا رأى فيه محمد الداهي «سيرة ذاتية ذهنية» أوضح فيها ابن طفيل «طريقته أو منهجيته في تحصيل المعرفة واستخدامها للارتقاء من المحسوس إلى معرفة الله. لم يعبر عن تجربته الفكرية والوجودية بطريقة مباشرة، بل خلق تباعدا بينها بتوظيف قناع حي بن يقظان»[49]. فيما رأى محمد طرشونة في كتاب ابن طفيل «قصيدة صوفية» مبررا ذلك بالقول: «إننا رأينا فعلا في كتاب ابن طفيل نصا شعريا تتوافر فيه جل مقومات الشعر من إيحاء وتمليح وترميز وتخييل وإيقاع. والشعر في جل التعريفات لا يكاد يخرج عن هذه المقومات»[50]. أما فرج بن رمضان فقد أطلق عليها تسمية أجناسية وتصنيفية جديدة هي «الرسالة القصصية»[51]. وإلى جانب هذه التصنيفات يمكن أن نرى في هذا الأثر «قصة» إذ طالما كان «القصصي» ملازما لـ «الرسائلي»، ومن ثم يمكن لرسالة «حي بن يقظان» أن تخرج، بالنظر إلى طولها، من الإخوانيات لتنزل، بمقتضى ذلك، منزلة «القصة» أو «الحكاية»[52]. يدعم هذا الرأي أن ابن طفيل يصرح باعتماده مقومات قصصية في سرد «حكاية حي بن يقظان»، مثل أسلوب التشويق الذي يوظفه ابن طفيل اجتذابا لإصغاء القارئ وترغيبا له في متابعة «الأحداث» المسرودة. يقول: «لم أفعل ذلك إلا لأني تسنمت شواهق يزل الطرف عن مرآها، وأردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق»[53]. وفي ذلك تصريح من ابن طفيل باستثماره متعلقات الخطاب القصصي لتحقيق غاية تعليمية وتوجيهية، تمثلت في تشويق القارئ اجتذابا لانتباهه من أجل تبليغه «الحكمة» المقصودة. ومما له أكثر من دلالة في هذا السياق أن نشرة فاروق سعد لكتاب «حي بن يقظان» أثبتت عبارة «قصة فلسفية» تحت عنوان الكتاب[54]، فيما نعتها عبدالفتاح كيليطو بـ «الرواية الفلسفية»[55].

وقد رأى بعض الدارسين، بوحي من هذه الظاهرة، تناظرا بين علاقة الأثر بالنوع، وعلاقة الكلام باللغة في ثنائية سوسير الشهيرة، فقدر أنه لم يعد مستغربا أن نرى كتابا «يستخدمون ثنائية سوسير: لغة/ كلام لتوضيح العلاقة بين النص والجنس المناسب، إن القياس بالتأكيد ليس مبررا، فبالفعل إذا كانت اللغة هي التي، في المستوى اللساني الصرف، تجعل الكلام نظريا مفهوما، فإن النص يتأسس انطلاقا من الجنس وقواعده في شكل وحدة اصطلاحية للممارسة الاجتماعية»[56].

إن هذا الفهم لمتصور النوع، بما هو قاعدة تشتغل في عدة نصوص، ليساعد على تنزيل النوع ضمن النظام الأدبي في مجتمع من المجتمعات، ولذلك يتعين على الباحث عن أنظمة أنواعية

للنصوص أن يعتبر كل نص بمنزلة «تحول» داخل «الثابت»، وباستقراء هذه النصوص استنادا إلى مقاييس محددة يتم ترصد الثوابت وفصلها عن المتحولات، بما يقود، في المحصلة، إلى إنجاز خطاطة تصورية يفترض فيها أنها البنية الأصلية التي منها تتولد سائر النصوص. إن التقلقل في تجنيس الأثر الفردي مرتد، بالأساس، إلى الازدواجية التي تسم النص الأدبي؛ فهو من جهة «فرد» في إنتاجه وإنشائه، ولكنه من جهة مقابلة «جمع» في قراءته واستقباله.

مشكلة التصنيف

يستند تصنيف الأنواع إلى إيجاد صيغة تجميعية نسقية تمكن من إدراج عدد من الأنواع لا يقل عن اثنين تحت التسمية نفسها. وهذا الإجراء يحوج من يحاوله إلى ضبط السمة أو السمات التي يتقوم بها النوع بما يمكن، في المحصلة، من إفراد كل نوع وجد له موضعا في شبكة الأنواع بمفهوم خاص، غير أن تصنيف النصوص لا يستند إلى السمات المشتركة فقط ولكنه يترصد، إلى جانب ذلك، السمات غير المشتركة، إذ عليها المعول في الكشف عن خصوصية النوع، لما يتوقف عليها من تفريد النوع وتمييزه. ذلك أن «خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى، تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة عند سوسير: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى[57]. ونرى أن ينضاف إلى ذلك عنصر آخر نراه أساسا في كل عملية تصنيف، إنه الزمن الذي يمكن من تعرف خصائص النوع ومتعلقاته بما يفضي، في المحصلة، إلى الكشف عن تأثر الأنواع اللاحقة بأسلافها وسوابقها (ما أضيف إلى النوع وما تلاشى منه في كثيره أو انقرض).

إذا كان الإجراء الأول منشغلا بالعلاقات الداخلية المتبادلة بين الأنواع، مما يدخله في «الشعرية العامة»، فإن الإجراء الثاني يطرح أسئلة النوع في سياق أدبي معين وهو ما يجعله متنزلا في صميم «تاريخ الأدب»، حيث دراسة الأنواع، من هذا المنظور، تتجاوز صياغة المفهومات وإقامة التقسيمات إلى تأسيس نظرية في تجنيس الأنواع وتصنيفها على أسس مختلفة، تستند إلى السياق التاريخي الذي يحف إنتاج النوع وتلقيه. مما يدل على أن أسئلة النوع، في هذا المستوى، غير منفصلة عن الخلفية الفلسفية والمعرفية التي تحكم العلاقة بين من ينتج النوع: أفرادا وطبقات من جهة، ومن يتلقاه من جهة مقابلة من أفراد وطبقات أيضا. وهو ما يقود إلى طرح جدل الواحد والمتعدد وطبيعة الكليات. وبهذا الاعتبار فإن نظرية الأدب «مبدأ تنظيمي: فهي لا تصنف الأدب وتاريخه وفق الزمان والمكان (المرحلة أو اللغة القومية) وإنما وفق أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم»[58].

لعل أرسطو أن يكون أول من قدم نظرية منسجمة وواضحة المعالم فيما يتصل بالأنواع التي يتفرع إليها الأدب، كما يمكن أن نستبين من تحديد أرسطو لموضوع دراسته في «فن الشعر» بأنه

النظر في الشعر من جهة «حقيقته وأنواعه والطابع الخاص بكل منها وطريقة تأليف الحكاية، حتى يكون الأثر الشعري جميلا، ثم الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها»[59].

وقد أقام أرسطو تصوره للأجناس على أساس فهم خاص يعتبر الشعر (والفنون الجميلة كلها) محاكاة. وانطلاقا من هذا الفهم الخاص لطبيعة الفن قسم أرسطو الشعر إلى أجناس مستندا في ذلك إلى معيارين اثنين: يتصل **المعيار الأول** بموضوع المحاكاة، حيث يحاكي الشاعر في التراجيديا أبطالا متفوقين عن غيرهم من الجنس البشري، وفي الكوميديا يحاكي الأراذل من الناس. إن التمييز بين التراجيديا والكوميديا يتم استنادا إلى موضوع المحاكاة «فهذه [الكوميديا] تصور الناس أدنياء، وتلك [التراجيديا] تصورهم أعلى من الواقع»[60].

أما **المعيار الثاني** فيتعلق بالطريقة أو الصيغة التي تعتمدها المحاكاة، وقد اعتمد أرسطو صيغتين اثنتين للتمييز بين الأجناس، هما القص (ما يقال على لسان الشاعر أو على لسان شخصياته)، والتمثيل أو التصوير الدرامي (محاكاة الشخصيات وهي تفعل)، ففي الشعر يمكن «أن نحاكي عن طريق القصص [...] أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون»[61].

وانطلاقا من هذين المعيارين قدم أرسطو أربع خانات، تملأ كل خانة بجنس أدبي يلتقي فيها موضوع المحاكاة وصيغتها. وفيما يلي نثبت الجدول كما استخلصه جيرار جونيت[62]:

الصيغة / الموضوع	المأساوية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر

إلى جانب هذه الأنواع الثلاثة ذكر أرسطو في كتابه أنواعا شعرية ونثرية عديدة، مثل تشبيهات سوفرون والمحاورات السقراطية والمحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو إيليجية[63]. لكن الحديث عن هذه الأنواع جاء في الكتاب عرضا، إذ لم يكن من مشاغل أرسطو، فيما يبدو، توحيد هذه الأنواع تحت اسم جامع فكان أن ظلت، عنده، أشكالا متفرقة، بعضها كان لايزال رائجا في عصره، في حين كان بعض آخر قد اندثر. ولذلك لم يكن بين هذه الأنواع، عند تدبرها، من جامع سوى «المحاكاة».

إذا كانت الجهود الأرسطية في مجال التصنيف قد تركزت بشكل أساس على الأنواع الشعرية، فإنها لم تقصِ جنس النثر من دائرة اهتمامها، فقد اختصه أرسطو بكتاب مستقل هو «فن الخطابة» الذي وزعه إلى مقالات ثلاث: اختص الأولى بفحص علاقة الخطابة بالجدل، وأفرد الثانية لدرس دور الخطابة في استمالة السامع، أما الثالثة فانتدبها لبحث الأسلوب الفني

في الخطابة. وقد صنف أرسطو الخطابة وفق أحوال المخاطبين انطلاقا من تصوره لأطراف المقام التواصلي. يقول: «أنواع الخطابة ثلاثة تتناسب مع السامعين؛ لأن كل خطبة تتألف من ثلاثة عناصر: الخطيب والموضوع الذي يتناوله، والشخص الذي يوجه إليه الخطاب - أعني السامع، الذي إليه يحيل الغاية أو الهدف من الخطبة»(64). وتأسيسا على ذلك صنف أرسطو الخطابة إلى أجناس ثلاثة هي(65):

1 - **خطابة قضائية**: يكون المخاطب فيها قاضيا ينتظر منه إصدار حكم في قضايا وقعت في الماضي.

2 - **خطابة استشارية**: يكون فيها المخاطب عضوا في جمعية يشاوره الخطيب في قضايا سياسية تهم المستقبل.

3 - **خطابة محفلية**: مجالها المحافل العامة حيث تلقى الخطب على الجمهور بغرض استمالته استحسانا أو استهجانا.

لقد كان الأساس الذي قام عليه الإسهام الأرسطي في مجال تصنيف الخطابات من الصلابة بحيث فرض نفسه على نظرية الأدب وتاريخه عبر العصور، آية ذلك أن التقسيم الثلاثي (غنائي، وملحمي، ودرامي) المستند إلى الإبيستمولوجيا الأرسطية قد هيمن على فترة طويلة من تاريخ النقد الغربي، فرددت صداه نظريات النقد الغربي التي ظلت، في أغلبها، دائرة في فلك الإرث الأرسطي، لأنها لم تستطع تجاوزه؛ «فعند هوراس نواجه بالثلاثية القديمة مع النص عليها [...] ونجد ديوميد في القرن الرابع يحتفظ بالتصنيف الثلاثي»(66).

إذا كان التقسيم الثلاثي (الملحمي والدرامي والغنائي) المتحدر من أفلاطون وأرسطو قد ظل حاضرا في مختلف النظريات، التي انشغلت بتصنيف النصوص، فإن ناقدا فرنسيا حديثا هو جيرار جونيت سيخرج عن هذا الإجماع، فقد وصف إسناد هذه القسمة إلى أفلاطون وأرسطو بنعوت سلبية شتى فهو، عنده، «فهم خاطئ» و«تفسير متسرع»(67). وقد شكل تصحيح هذا «الخطأ الشائع» منطلق جونيت لاستئناف القول في قضية الأجناس بكثير من الدقة والشمول، بما جعل دراسته «مدخل لجامع النص» التي أفردها لمراجعة قضية الأجناس، منذ ظهورها مع أفلاطون وأرسطو إلى يومنا هذا، واحدة من أهم الدراسات في مجال نظرية الأجناس.

لقد رأى جونيت في إسناد التقسيم الثلاثي إلى أرسطو «وهما إرجاعيا»(68)، لأنه عائد، كما بين هذا الناقد بحق، إلى الحركة الرومانسية. وقد ترتب عن هذا «الوهم الإرجاعي»، باصطلاحه، تبعات نظرية خطيرة، إذ تسبب في إضفاء صفتي الخلود والبداهة على هذه القسمة، وهما صفتان ليستا، بالضرورة، شرعيتين. وانطلاقا من هذا «الاكتشاف» الخطير قرر جونيت العودة إلى النبع الذي تدفقت منه نظرية الأجناس، ولم يكن هذا النبع سوى نظام الأجناس كما اقترحه أفلاطون وطوره من بعده أرسطو. وهو إجراء سعى من خلاله جونيت إلى استبانة الموقف السليم

من هذه القضية النقدية العويصة، التي ما فتئ البحث فيها يدعو نقاد الأدب إلى معاودة النظر في النتائج التي استقرت في النظرية الأدبية الحديثة، مسلمات ومصادرات.

لقد أعاد جونيت قراءة «جمهورية» أفلاطون و«شعرية» أرسطو، وبعد مراجعات ومقارنات رصينة استخلص الباحث شبكة من أربعة أقسام تحدد ما كان يعنيه التراث الكلاسيكي بالأجناس[69]:

الصيغة / الموضوع	المأساوية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر

ينقسم الأدب عند جيرار جونيت إلى أنواع يعتبرها «تأسيسيا أدبية»[70]؛ لأن انتماءها إلى الأدب، مهما يكن حظها من الأدبية، انتماء شرعي لا يرقى إليه طعن أو شك، ويمثل جونيت لهذا الصنف من الأنواع بالمسرحية والرواية والقصيدة الشعرية، فيما يعتبر أنواعا أخرى «ذات أدبية غير راسخة»، لأن انتماءها إلى «الأدب»، مهما ارتقت قيمتها الفنية، غير متأكدة، ويمثل لهذا الصنف بأنواع مثل الخطابة والتاريخ والسيرة الذاتية.

ولما كان هذا التقسيم لا يبدو مقنعا لإدراجه تحت القسم نفسه أنواعا مختلفة تحتاج هي نفسها إلى تنظيم، فقد وجد جونيت نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المبادئ المعتمدة في التصنيف، وعلى رأس هذه المبادئ يأتي التصنيف العمودي، الذي رفضه جونيت لأنه لا وجود لنوع أكثر «طبيعية» أو أكثر «مثالية» حتى يوضع فوق غيره، كما أنه لا وجود لطريقة استنباطية «أعلى من غيرها» يمكن أن توصل إلى تصنيف أكثر نجاعة من غيره[71].

لقد سعى جونيت من وراء هذه المراجعة للمبادئ المعتمدة في التصنيف إلى زحزحة القسمة الثلاثية القديمة، التي احتلت عند أغلب النقاد أعلى الهرم، فيما بقيت الأنواع الأخرى مجرد تفريعات لها وتنويعات عليها. ذلك ما يقرره جونيت بالقول: «إن عناصر الثلاثية الكلاسيكية من حيث هي مفاهيم أجناسية، لا تستحق أي مرتبة تصنيفية خاصة، فالملحمي على سبيل المثال لايحتل مرتبة فوق الملحمة والرواية والقصة القصيرة والحكاية... إلخ. وقد يحتل الملحمي مرتبة فوقية إذا اعتبر «صيغة» (سردا)، أما إذا اعتبر «جنسا» (ملحمة) أسند إليه، كما فعل هيجل، مضمون موضوعي متميز فيصبح غير متضمن للروائي الخارق... إلخ. ويصدق هذا القول على الدرامي بالنسبة إلى المأساوي والهزلي [...] والغنائي بالنسبة إلى الهجائي والنقدي اللاذع»[72].

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهها جونيت إلى التصنيفات المستندة إلى القسمة الثلاثية، فإن اجتهاداته ومقترحاته، لم تخرج، في خطوطها العريضة، عن الإبيستمولوجيا الأرسطية، فقد بدا له، وهو يراجع أحكامه، أن نظام الأجناس كما اقترحه أرسطو أكثر فاعلية من حيث بنيته من الأنظمة التي اقترحتها النظريات اللاحقة، فهو - على الأقل - نظام جدولي مزدوج المدخل، بما يجعل الجنس الواحد قادرا على الانتساب، في الآن نفسه، إلى صنف صيغي وآخر موضوعي، في حين تعتمد الأنظمة الأخرى تصنيفات هرمية متسلسلة ليس تؤدى، في المحصلة، إلا إلى الطريق المسدود[73]. لكل ذلك أعلن جونيت انحيازه لنظام الأجناس الذي اقترحه أرسطو: «... وإذا كان من الضروري اليوم أن نسلم بكل شيء، وأن نضع نظاما فأنا أرى في نظام أرسطو، برغم رفضه للأجناس غير التنظيمية بطريقة تعتبر اليوم من دون مبرر، متفوقا في بنيته (أكثر فعالية بطبيعة الحال) على بقية الأنظمة اللاحقة»[74].

إذا كانت القراءات اللاحقة للاجتهادات الأرسطية في مجال تجنيس الخطابات وتصنيفها قد نحت، مع الحركة الرومانسية، إلى مجاوزة القسمة الثلاثية المأثورة عن أرسطو وغيره من نقاد اليونان، فإننا لا نعدم في المحدثين من يتحمس للإرث الأرسطي فيتخذ منه منطلقا لتطوير نظرية خاصة في تصنيف الأنواع صنيع نورثروت فراي الناقد الأمريكي الأشهر، الذي أبدى في كتابه «تشريح النقد» تقديرا ظاهرا لاجتهادات أرسطو في الموضوع، إذ يترك في ذهن قارئه انطباعا بأنه لم يكتب في النقد شيء ذو بال على مدى ألفي سنة؛ أي منذ وفاة المعلم الأول: «... على كل هذا ما افترض أرسطو طاليس أن يكون أول خطوة في النقد، وسنكشف أن النظرية النقدية للأنواع قد وقفت بالضبط حيث تركها أرسطو»[75]. وإذا كان فراي ينتقد هذا الوضع فقد انتدب كتابه «تشريح النقد» لتصحيحه، إذ ذكر في مقدمة الكتاب أنه سيبحث مسألة الأجناس والأنواع في الشعر؛ قاصدا من ذلك إلى تنظيم الأنواع في نظرية تكون للأدب بمنزلة نظرية التطور في علم الأحياء، حيث ترتد الظواهر المتعددة التي تبدو «أجزاء» إلى «كل» واحد: «إن نظرية في النقد تنطبق مبادئها على مجموع الأدب، وتعلل كل نمط صحيح من أنماط الإجراءات النقدية، هي ما أعتقد أن أرسطو طاليس كان يعنيه في كتاب الشعر، إذ يبدو لي أن أرسطو طاليس قارب الشعر كما يقارب البيولوجي نسقا عضويا، يلتقط منه أنواعه وأجناسه، ليصوغ القوانين العامة للتجربة الأدبية»[76].

والحق أن الرجل أبدى وعيا حقيقيا بمسألة الأنواع لدرجة أنه لا يقدم نظرية واحدة بل ثلاث نظريات، أجهد نفسه في القبض على الخيوط الرفيعة التي يمكن أن تصل بينها. وقد استحق لهذا الجهد تقدير تودوروف وثناءه، حيث اختصه، دونا عن الاجتهادات المعاصرة المتصلة بقضية الأجناس، بمناقشة تفصيلية في كتابه «مدخل إلى الأدب العجائبي». وقد برر هذا الصنيع بالقول: «إن نظرية الأجناس التي ستناقش بتفصيل هي نظرية نورثروب فراي، كما هي مصوغة

خصوصا في تشريحه للنقد، وليس هذا الاختيار مجانيا: ففراي يشغل اليوم موقعا مهيمنا ومؤثرا في الصدارة بين النقاد الأنكلو - ساكسونيين وعمله هو، بدون شك، أحد ألمع الأعمال في تاريخ النقد منذ الحرب الأخيرة. إن تشريح النقد نظرية للأدب (وبالتالي للأجناس) ونظرية للنقد في الوقت نفسه»[77].

من بين التصنيفات الثلاثة التي يقترحها فراي تصنيف يستند إلى «موضوع القول» المأخوذ، أصلا وفصلا، من أرسطو الذي أثر عنه، كما سبقت الإشارة، تقسيم المحاكاة وفق موضوعها؛ أي «ما يحاكى»[78]. وهو الأساس الذي انطلق منه أرسطو لتمييز الكوميديا من التراجيديا: «فهذه [الكوميديا] تصور الناس أدنياء، وتلك [التراجيديا] تصورهم أعلى من الواقع»[79]. وإذا كنا لا نعثر في كتاب أرسطو (أو ما وصلنا منه على الأصح) على إشارة إلى القسم الثالث المتصل بـ «محاكاة البشر العاديين»، فإن فراي يتمم تصنيف أرسطو ويفصله على النحو التالي[80]:

1 - إذا كان البطل يفوق البشر فهو كائن إلهي، والحكاية عنه سوف تكون «أسطورة».
2 - إذا كان البطل متماهيا مع الكائن البشري ولكنه أرفع درجة منه بحيث يتحرك في عالم عجائبي مفارق للواقع، فإن الحكاية عنه تكون «خرافة وحكاية شعبية».
3 - إذا كان البطل أرفع درجة من بقية الناس، ولكن ليس أرفع من محيطه الطبيعي، فإن الحكاية عنه تكون «الملاحم» و«المآسي» (المحاكاة العليا).
4 - إذا لم يكن البطل أرفع من بقية الناس ولا من بيئته فهو واحد منا، والحكاية عنه تكون «الملاهي» و«القصص الواقعية» (المحاكاة الدنيا).
5 - إذا كان البطل أدنى منا طاقة أو ذكاء، فإن الحكاية عنه تكون من «الطراز الساخر».

إذا كانت المفاهيم والتصورات الأجناسية التي فحصنا في هذا المطلب مجراة في دراسة منظومة الأنواع في الغرب، فإن أبعادها النظرية مجاوزة لمنابتها وصالحة للاستخدام بعد التطويع والمعرفة الدقيقة بأصولها، على نصوص الأدب العربي، وإن كان الاحتراس واجبا بعد في عدم استنساخ نتائج نظرية الأنواع كما تبلورت في الغرب، وإسقاطها إسقاطا آليا على أعمال تختلف اختلافا بينا عن تلك التي استخلصت منها، إذ مهما بدا على مناهج الغرب المستحدثة من متانة في بنائها النظري، وسلامة فيما توخت من سبل إلى تحليل نصوص أدبية تباعدت أزمنتها وتغايرت لغاتها، فإن ذلك ليس مسوغا ولا مدعاة إلى سحب نتائجها على الأدب العربي القديم المطبوع بسمات فريدة ومخصوصة مستمدة من واقعه وسياقه. وهو ما يقتضي الدارس الحصيف مداومة النظر في هذا الأدب، والإنصات الحميم لصوته الخاص والمتفرد الذي لا يشبه أي صوت. وبذلك يتحصل للباحث، من إجراء المناهج المستحدثة في الغرب على نصوص عربية، كفاية إجرائية تمكنه من تقصي منابت البناء النظري للمفاهيم المجراة، وإعادة صياغة حدودها وضوابطها، بما يكفل قابلية إجرائها على عينة لا صلة لها بمدونة النصوص التي اشتقت منها وتمحضت لها.

أسئلة النوع في النظام النقدي والبلاغي العربي

لعل من يتدبر نظامنا النقدي والبلاغي يجده قد بلور مفهوماته بعيدا عن نظرية الأجناس الأدبية كما نفهمها اليوم في الغرب، وما ذاك إلا لأنه امتثل في صوغ مقولاته النقدية لجنس أدبي بعينه هو الشعر، الذي فرض هيمنة مطلقة على التفكير النقدي العربي بوصفه جنسا أدبيا متعاليا. وقد شكل ذلك عائقا أمام ظهور نظرية عربية للأجناس الأدبية؛ فمن يتأمل الكلام العربي، في تجلياته المختلفة، يجد أنه لم يفلح أبدا في الخروج من الشرنقة التي نسجها حوله جنس الشعر؛ إذ جاءت المقولات النقدية مرتهنة للمقاييس الأسلوبية والبلاغية، التي كرسها هذا الجنس العتيد في الثقافة العربية.

وقد شكل الوعي بمشقة البحث في أجناس الأدب عند العرب، باعثا للباحث عبدالعزيز شبيل على تخصيص أطروحة جامعية هي «نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري - جدلية الحضور والغياب» لفحص هذه المسألة، حيث أدارها على سؤال جوهري هو: هل وجد لدى العرب القدامى إدراك للأجناس الأدبية؟ وتصور واضح لخصائصها المميزة وحدودها ومجالات تفردها بالنظر بعضها إلى بعض؟ وفي المقابل طرح سؤالا نقيضا هو: إذا لم يتسن لهم امتلاك نظرية للأجناس الأدبية فما هي الأسباب التي حالت دون ظهورها ومنعتهم من بلوغها؟[81]. لقد كان حاصل نظر الباحث في أهم المصنفات العربية، في البلاغة وإعجاز القرآن وفي النقد والفلسفة والأدب، الإقرار بغياب نظرية أجناسية عربية؛ فقد وقر في نفس الباحث أن «الأدب العربي لم يسع إلى إرساء نظرية أجناس أدبية بسبب التعالق المتين بين اللغة العربية وفكرها، أو بين رؤية الفكر العربي للكون وموقفه من الحياة، وبين طريقة التعبير عن تلك الرؤية وذلك الموقف بواسطة اللغة»[82]. وهو غياب يؤول في تفسير الباحث إلى نزوع في الفكر العربي متأصل إلى تغليب المشابهة على الاختلاف، ورد التعدد إلى المفرد، بسبب الهيمنة التي فرضتها العقيدة على الثقافة في حضارة الإسلام، فكان حاصل ذلك كله تعالقا بين نظام الأدب ونظام الوجود متينا، أفضى إلى تحكيم المقدس الديني في أصول النظر الأدبي، وارتهان النظرية الأدبية عند العرب إلى قانون متعال يجعل «الكلام» جنسا أعلى يتميز به الإنسان عن الحيوان، ويستدل به على «حكمة الخلق وتناسق الوجود»[83].

إذا كان الأمر كذلك، فما الداعي إلى تخصيص هذا الحيز للتعريف بجهود النقاد والبلاغيين العرب القدامى المتصلة بمسألة الأجناس الأدبية؟

على الرغم من تسليمنا بالفروض النقدية التي تقول بغياب نظرية نقدية عربية متكاملة للأجناس الأدبية في البلاغة والنقد العربيين القديمين، فإننا نرى - انطلاقا من التنظيرات والمحاولات التصنيفية التي أتيح لنا الاطلاع عليها - أن القدامى صرفوا جزءا من عنايتهم لبحث قضايا نقدية

عديدة، كانت قضية تقسيم الكلام وتصنيفه واحدة منها. ولهذا الاعتبار رأينا أن نفرد هذا الحيز للتعريف بجهود النقاد القدامى في هذا المجال. فإذا كنا لا نجد دراسة غربية - وبخاصة ما اتصل منها بتاريخ الأدب - خالية من أسئلة النوع الأدبي، فإن الملحظ نفسه ينسحب على التراث النقدي والبلاغي العربي، وتلك اعتبارات وجهتنا لأن نعتبر هذه الدراسات متنزلة في صميم مبحث الأنواع؛ فهي جميعا صادرة - قليلا أو كثيرا - عن وعي بالأنواع لا شك فيه، بقطع النظر عن كون هذا الوعي واعيا بصفته وتسميته أم لا. وبمقتضى ذلك تكون المدونة النقدية والبلاغية العربية القديمة قابلة للاندراج ضمن مباحث نظرية الأنواع، وإن لم تستخدم مصطلح النوع ومتعلقاته.

من أهم قضايا الأنواع التي عالجها نظامنا النقدي والبلاغي

مسألة التجنيس

لقد شكل «التوظيف البلاغي» المدخل الذي نفذ منه علم البلاغة في السياق العربي إلى تجنيس مختلف الخطابات التي أنتجها العربي. إذ لما كانت المقومات البلاغية ثاوية في الخطابات جميعها، بما فيها الخطاب العادي[84]، فإن البلاغة تكون مشتركة بين جميع الأنواع الخطابية، وإن بأقدار ونسب متفاوتة. ونظرة في المنجز البلاغي العربي من شأنها توكيد هذا الرأي وترجيحه، حيث الشاهد الشعري، في نظامنا البلاغي، يجاور الشاهد النثري، وإلى جوارهما قد ترد شواهد قرآنية وحديثية، بل وجمل من النثر العادي، كما يمكن أن نستبين من هذا الشاهد، الذي نجتزئ من كتاب «البديع» لابن المعتز: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن، واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع»[85].

لقد جمع ابن المعتز في هذا الشاهد أصنافا من القول متباينة، من دون أن يفرق بينها في استخدام «البديع»، لأن توظيف هذا المقوم فيها، على تمايزها وتغايرها، واحد. والموقف نفسه عبر عنه الكلاعي بقوله: «وتأملت، أدام الله توفيقك، النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم»[86].

وفي «المثل السائر» لـ ابن الأثير نصادف نظرات بلاغية ثاقبة، تمكن قراءتها على ضوء نظرية الأنواع، لما تكشف عنه من ملامح الوعي بالتشغيل النوعي للسمات الفنية والجمالية في الصنعات الأدبية المختلفة. من ذلك أنه عندما يتناول «الإيجاز» يتنبه إلى أن توظيفه مقوما بلاغيا في الخطابات الأدبية، مرتهن إلى مقتضيات النوع وشرائطه. فالشاعر، فيما يقرر ابن الأثير، «إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معان مختلفة في شعره، واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة، أو أكثر من ذلك، فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرض، والكاتب لا يؤتى من ذلك، بل يطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة»[87].

لقد انتهى ابن الأثير من مقارنته بين جنسي الشعر والرسالة إلى أن الإجادة في الشعر لا تجتمع مع الإطالة. أما الكاتب فله أن يتوسع ما شاء له افتنانه، لأنه ليس في النثر ضغوط تجعل من الإطالة سببا في تفاوت أجزاء الرسالة من حيث القيمة الفنية والإبداعية.

إن الإيجاز، كما يفهم من نص ابن الأثير، ضرورة أسلوبية في جنس الشعر خاصة، لتقيده بالوزن والقافية. أما النثر فيتسع للإطالة والإسهاب، لأنه مطلق غير محصور. لكن هل كل المطولات تأتي بالضرورة متفاوتة؟ لقد أجاب ابن الأثير عن هذا السؤال بما يكشف عن وعي دقيق تحصل لهذا الناقد بالطريقة المخصوصة التي يوظف بها النوع المقومات البلاغية. فهو لا يجعل «الإيجاز» ملازما لمطلق الشعر، كما نتبين من تقريره أن «العجم يفضلون العرب في هذه النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنفا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم»[88]. إذن، فالإيجاز، كما يستفاد من هذا النص، خصيصة نوعية في الشعر العربي، وليست ملازمة لمطلق الشعر، فإذا كانت الإجادة لا تجتمع للشاعر العربي مع الإطالة، فإنا واجدون في الأدب العالمي، كما نبه ابن الأثير، مطولات شعرية تكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة «في لغة القوم».

إن ابن الأثير ليكشف بهذه الملاحظة عن نظر نقدي متطور لا يقف عند حدود نسق الأنواع العربية (شعر - رسالة)، ولكنه يتجاوز ذلك كله إلى تدبر المسألة الأنواعية كما تشكلت وانتظمت في نسق عالمي (الشعر القصصي والأسطوري). والطريف في هذه التأملات البلاغية أن ابن الأثير لا يلجأ، في استخلاص الأحكام النقدية، إلى مقايسة نوع عربي على آخر أجنبي، بل يقتصر على وصف خصيصة الإيجاز في كل نوع أدبي من دون أن يسقط في أحكام القيمة. وهو إجراء جدير بالاعتبار، إذ يمكن الإفادة منه في التخلص من النظرة الضيقة التي تطبع تصورات بعض الدارسين المحدثين عندما يعمدون إلى النتائج التي بلورتها نظرية الأجناس في الغرب، فيسقطونها على نصوص الأدب العربي دونما التفات إلى الخصوصية المحلية التي تؤثر، من غير شك، في الأنواع الأدبية نشأة وتطورا ومآلا.

التداخل بين الأنواع

يعتبر التداخل بين الأنواع من أعقد القضايا التي واجهت التفكير النقدي العربي، حيث مثل التمييز بين الأنواع تحديا نقديا شغل النقاد القدامى فأخضعوه لأنظارهم الدقيقة. فقد عقد ابن خلدون في «المقدمة» علاقة متينة ومحكمة بين الأسلوب من جهة، وقواعد النوع الذي ينتج وفقها النص الأدبي من جهة ثانية. فهو ينكر مثلا استعمال «أساليب الشعر» مثل الإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات، والتزام الأسجاع في «المخاطبات السلطانية»[89]. وهو

في ذلك محتكم إلى تقديرات نقدية من تقريراتها: أن «لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله، ولا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالمخاطبات [السلطانية]»(90).

من الواضح أن ابن خلدون يشترط في الأسلوب أن يتلاءم وطبيعة النوع الأدبي، الذي يصاغ وفق ضوابطه ومقتضياته. إذ الأسلوب أو النسيج اللغوي، عند ابن خلدون، متحدد في جملة من المقومات المميزة لنوع أدبي بعينه. ومن هنا تفريقه بين أسلوبي الشعر والرسالة، أو ما أسماه «المخاطبات السلطانية». واستنادا إلى هذا الوعي الذي تحصل لـ ابن خلدون بالصلة الوثيقة بين الأسلوب والنوع، أعلن أن لكل نوع أدبي مقومات مائزة يختص بها وحده دونا عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، بما يفيد إقراره بدور النوع في توجيه الاختيار الأسلوبي للمبدع. يقول: «لكل فن من الكلام أساليب اختص بها، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول [...] أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معيَن [...] وأمثال ذلك كثير من سائر فنون الكلام ومذاهبه»(91).

والمواضع التي يلح فيها ابن خلدون على ضرورة الربط المحكم بين الأسلوب ومقتضيات النوع كثيرة في «المقدمة» ووفيرة نجتزئ منها: «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور، من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن، واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة، واستعملوها في المخاطبات السلطانية، وقصروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه [...] وهو غير صواب في جهة البلاغة»(92). وتلك تقديرات تجعل تصور ابن خلدون قريبا من مقررات نظرية الأجناس الحديثة، التي لا تفصل السمات الأسلوبية عن الأجناس الأدبية التي تشغلها، متى غضضنا الطرف عن بعض المزالق التي شابت تصور ابن خلدون لعلاقة الأسلوب بالنوع، خاصة عندما يعتبر الأسلوب بمنزلة «القالب الكلي المجرد في الذهن»(93). فغير خاف أن هذا الفهم يقود إلى الحد من فعالية الدور الذي يضطلع به المبدع في توجيه الاختيارات الأسلوبية لتتعاظم، في المقابل، سلطة «المنوال» أو «القالب». إذ «مؤلف الكلام، عند ابن خلدون، هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي ينسج عليه، فإن خرج عن القالب في بنائه أو المنوال في نسجه كان فاسدا»(94).

ومثلما ربط بعض القدامى بين السمات الأسلوبية والأنواع الأدبية، فجعل كل نوع مختصا بطرائق مخصوصة في التعبير، وجدنا عند بعضهم كذلك ربطا بين النوع ومجال اشتغاله (الأغراض أو المضامين). إذ لما كان النوع يتحدد بوصفه جملة من الخصائص الأسلوبية والبنيوية، فإن مجال الموضوع يغدو حقلا للنظر البلاغي في ضوء علاقته بطبيعة النوع: هل ثمة من داع لحصر أنواع أدبية في مجالات موضوعية بعينها، الأمر الذي يستتبع، بالضرورة، إبعاد أنواع أخرى عن تلك المجالات؟ بعبارة أخرى: هل ينهض مجال الموضوع بوظيفة مائزة بين الأنواع الأدبية؟

لعله من الجدير بالذكر في هذا المقام أن مناولة البلاغيين القدامى لقضية صلة النوع بمجال استعماله (الموضوع)، كانت تجري في سياق المفاضلة بين الأنواع الأدبية. ولذلك اصطبغت بصبغة سجالية ظاهرة. إذ نظر إلى الموضوع بوصفه خاصة مكتمنة لقيمة تضاف إلى النوع أو تسلب منه، حيث حظ النوع من «الأدبية» يتوقف، من هذا المنظور، على المجال الذي يمكن أن يخوض فيه، ولعل أظهر مُجلٍ لهذه المناولة، في نظامنا البلاغي، تلك المقارنة التي دأب القدماء على عقدها بين الشعر والنثر (الترسل بتعبير أدق)، حيث ميزوا وفاضلوا بين النوعين استنادا إلى معيار أخلاقي صارم، يرى أن النثر يختص بالأمور الجليلة والخطيرة. يقول أبو هلال العسكري: «ومما يعرف أيضا من الخطابة والكتابة أنهما مختصتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار، وليس للشعر بهما اختصاص. أما الكتابة فعليها مدار السلطان. والخطابة لها الحظ الأوفر من أمر الدين، لأن الخطبة شطر الصلاة التي هي عماد الدين في الأعياد والجمعات والجماعات، [...] ولا يقع الشعر في شيء من هذه الأشياء موقعا، ولكن له مواضع لا ينجح فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها، وإن كان أكثره بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة»[95].

نتبين من هذا الشاهد أن العسكري يختص كل نوع بمجالات موضوعية محددة، حيث «الخطابة» تخص أمر الدين، و«الكتابة» أمر السلطان. أما الشعر فلا دخل له بهذين المجالين. إذ يعين له صاحب «الصناعتين» مجالات أخرى يختص بها، و«لا ينجح فيها غيره»، وهي مجالات غير أخلاقية تقوم على مجانبة الصدق، والجنوح أسلوبيا إلى المبالغة، بما يقود إلى الخروج عن الحقيقة إلى الكذب.

وبخلاف هذا الموقف النقدي الذي يميل إلى ترسيم الحدود بين المجالات الموضوعية، التي يمكن للنوع أن يخوض فيها، نعثر على منزع نقدي مغاير يمثله ابن الأثير صاحب «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر». وهو عنوان دال بالنسبة إلى الإشكال الذي نفحص، فقد نظر ابن الأثير إلى مجال الموضوع على أنه «مادة خام» ليست حكرا على نوع دون نوع، ولكنها ملكية مشاعة يقتطع منها الشكل التعبيري ما يريد. يقول: «وأي فرق بين الشاعر والكاتب في هذا المقام»[96]، فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحن إلى الأهواء والأوطار، فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان، ومنازل الأحباب والإخوان، ويحن إلى الأهواء والأوطار. ولهذا كانت كتب الإخوانيات بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر، وكما يكتب الكاتب في إصلاح فساد، أو سداد ثغر، أو دعاء إلى ألفة، أو نهي عن فرقة، أو تهنئة أو تعزية، فكذلك الشاعر»[97]. إن هذا الرأي الذي يفصح عنه ابن الأثير كاشف عن وعي نقدي متطور يجعل الأنواع، مهما تمايزت وتغايرت، متساوية إزاء مجالات الموضوع التي يمكن أن تستعملها.

قد يكون هذا الرأي صحيحا، لأنه لا مسوغ لحصر أنواع محددة في مجالات موضوعية بعينها. ومع ذلك فإن «عوائد التلقي» تفرض على النوع الاختصاص بمجال محدد لا ينزاح عنه

ولا يخرج عليه، لاشتهاره به وتعود الناس على ملاقاته فيه، كما نتبين من مثالين ننقلهما عن «الصناعتين»: «ومن صفات الشعر الذي يختص بها دون غيره أن الإنسان إذا أراد مديح نفسه فأنشأ رسالة في ذلك، أو عمل خطبة فيه، جاء في غاية القباحة، وإن عمل في ذلك أبياتا من الشعر احتمل. ومن ذلك أن صاحب الرياسة والأبهة لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجده به، وحنينه إليه، وشهرته في حبه، وبكائه من أجله، لاستهجن منه ذلك وتنقص به فيه، ولو قال في ذلك شعرا لكان حسنا»(98). إن الذي حال بين المبدع وتدبيج رسالة في مديح النفس في المثال الأول، أو تحبير خطبة في التعبير عن مشاعر العشق والغرام في المثال الثاني، ليس «موانع نوعية» أو عوائق فنية، وإنما «عوائد التلقي» التي جرت باختصاص جنس الشعر بمثل هذه الموضوعات التي تكون «في غاية القباحة»، على حد تعبير العسكري، إذا استعملت في غير الشعر (الرسالة أو الخطبة)، فإذا «عمل في ذلك أبياتا من الشعر احتمل». على هذا النحو تصير موافقة مجالات الموضوع لسياقها النوعي معيارا جماليا تفرضه «عوائد التلقي»، بما يضطر المبدع إلى مراعاة مبادئ النوع عند اجتباء الموضوعات، كما يراعيها عند اصطفاء الأساليب ووسائل التعبير. ذلك أن: «تحديد الجنس باعتبار الغرض الذي يسمه وبمقتضى المضمون الذي ينطوي عليه النص المندرج في هذا الجنس يعقد أعراف التعامل معه، ويؤسس ضوابط النظر فيه، ثم إن الوسم الأجناسي للأثر بطبيعة مضمونة يولد نوعا من التهيؤ الذي يسبق الإقبال عليه، وإنه لتهيؤ يقوى حين يكون القارئ قد ألف بعض النصوص التي تمثل عينات للجنس أو النمط»(99).

إن الفحص الدقيق للاستبصارات النقدية الواصلة، في التراث العربي، بين شتى المخاطبات الأدبية مهما تمايزت وتغايرت، ليقود، في المحصلة، إلى تسجيل ملحظ لا يخلو من أهمية، مؤداه أن الإقرار بتداخل الخطابات وتفاعلها لا يعني بحال تطابقها. يقول حازم في نص طويل توجه فيه إلى ضبط مستويات التداخل والتخارج بين الشعر والخطابة باعتبارهما معا موضوعا للبلاغة، نجتزئ منه هنا ما نراه وافيا بالغرض من إثارة هذا الإشكال: «ولما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني، ويفترقان بصورتي التخييل والتصديق [...] وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله واعتقاده...»(100). من الواضح أن حازما يقر، في هذا الشاهد، بالتداخل بين التخييل (الشعر) والتصديق (الخطابة)، حيث المسعى الشعري والخطابي ملتقيان، عنده، في جهة الموضوع (المعاني)، وجهة المقاصد (التأثير في النفوس لحملها على الاعتقاد في فعل أو التخلي عنه).

وعلى الرغم من هذا التداخل الوظيفي بين الشعري والخطابي، فإن كل نوع يحتفظ بهويته التي تمنحه «خصوصية نوعية». وهي خصوصية لا سبيل إلى حفظها ما لم يحتفظ النوع بمجالات أصلية (الثوابت)، مع الانفتاح على أخرى طارئة وعارضة (المتغيرات)، حيث الأولى

تشكل «العمدة» والثانية «التابع» باصطلاح حازم،: «ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة»(101).

إن الفرق بين الشعر والخطابة مرتد في الأساس، فيما يتصور حازم، إلى الطريقة الخاصة التي يتعامل بها كل نوع مع اللغة، مما يجعل الفرق بين الصناعتين، عند التدقيق، كميا ونوعيا: فإذا كانت الخطابة بالرغم من كونها صناعة إقناعية تصديقية تحتاج إلى عناصر تخييلية لإيقاع التصديق، فتستعمل، لذلك، كثيرا من الوسائل الفنية التي تدخل في صميم الصناعة الشعرية مثل التشبيهات والاستعارات، فإنها ملزمة باستخدام قدر يسير من هذه الوسائل الخاصة بلغة الشعر، حتى تبقى الحدود واضحة بين ما هو خطابي وما هو شعري. ذلك أن استخدام الخطيب لقدر كبير من الاستعارات من شأنه أن يحول القول الخطابي إلى قول شعري، مما يعني أن الفرق «الكمي» بين الشعر والخطابة يمكن أن يتحول إلى فرق «كيفي». ولذلك ينص حازم على أنه ينبغي ألا يستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلا فيها كالتخييل في الخطابة، والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الإلماع»(102).

وانطلاقا من هذا التصور الجانح إلى ترسيم الحدود بين الأنواع الأدبية استنادا إلى مبدأ «الأصيل» و«الدخيل» في النوع، فقد وجدنا ابن سينا يعتبر وسائل التخييل من آكد خصائص القول الشعري. أما مناسبتها لجنس النثر فأقل: «واستعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر»(103). لقد نظر إلى وسائل التخييل على أنها «أصل» في القول الشعري، لكن ذلك لا يحول دون اعتمادها في القول الخطبي، لا على أنها أصل، ولكن على أنها «غش» و«خداع». يقول ابن سينا: «... وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل، بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيء على من ينخدع وينغش، ويؤكد على الإقناع الضعيف بالتخييل»(104).

إن هذا الحرص الذي يبديه الشيخ الرئيس على تمييز «الأصيل» من «الدخيل» في صناعتي الشعر والخطابة لواجد أصله وفصله في الرغبة التي توجه «الفيلسوف» إلى حفظ الهوية الأجناسية المائزة لـ «الصناعتين»، لأن من شأن التداخل بين الشعر والخطابة أن يفضي إلى طمس الحدود بين النوعين: كلما غالت الخطابة في استرفاد المقومات التخييلية الخاصة بجنس الشعر، حادت عن غايتها الإقناعية التي تمحضها لخدمة القول البرهاني (الفلسفة والمنطق). مما يجعلها تتحول إلى خدمة أغراض فنية وجمالية تلحقها بجنس الشعر. وهي غاية لا يرضاها «الفيلسوف». ولذلك اعتبر عناصر التخييل التي تتقوم بها صناعة الشعر عبارة عن «غش» و«خداع» كما سبق الإشارة.

إذن، فالتداخل بين أجناس الخطاب وارد، والتداخل الجزئي بينهما محتمل. أما التداخل الكلي الذي يفضي إلى انتفاء الحواجز، واندكاك الحدود والمتاريس، بحيث يذوب بعض الأجناس في بعض، فأمر ممتنع ومحال، كما يظهر جليا من موقف ابن سينا عندما حصر المقومات الفنية في خمسة رآها تقرب الشقة بين النظم والنثر[105]، ثم عقب على ذلك بنبرة حاسمة وجازمة أن «كل هذا لا يخرج النثر إلى النظم»[106].

وبهذا الاعتبار كان من المقبول أن «يحدث لأداة تعبيرية في جنس أدبي معين أن تتجاوز نطاق جنسها، لتصير وسيلة من وسائل التعبير في جنس أدبي آخر، غير أنه ينبغي لها أن تخضع في المحصلة النهائية لشروط بيئتها الجديدة. وهذا هو الذي يفسر لنا لماذا لا يفضي تفاعل الأجناس الأدبية إلى محو الحدود الفاصلة بينها»[107].

أصل الأنواع

يمكن اعتبار التأصيل سمة مائزة في الثقافة العربية، ولا أدل على ذلك من اختراق فكرة الأصل لمختلف فروع المعرفة التي شكلت «جنيالوجيا» (شجرة نسب) الثقافة العربية. ولما كان الأدب فرعا من دوحة هذه الثقافة فإنه لم يشذ عن هذه القاعدة، حيث هيمن المنزع التأصيلي على جهود نقاد الأدب ودارسيه، كما يمكن أن نستبين من عنايتهم باستقصاء نسب المبدعين، وتتبع نسب العمل الفني، إلى جانب الحرص على تمييز المعاني الأول من الثواني.

أما فيما يخص مسألة الأنواع الأدبية فإن «التأصيل» اتخذ مظهرين اثنين: تحقيق المبدع الأول في كل نوع. والتمييز في الأنواع بين النوع - الأصل، والنوع - الفرع.

المبدع الأول

يبدي أغلب نقاد الأدب اهتماما بالغا بتحديد شخصية المبدع الأول، الذي أنشأ النوع لأول مرة. يظهر ذلك جليا في حرص النقاد على تحقيق المبدع الأول الذي «اخترع» تقاليد النوع محددا له بذلك سماته الخاصة التي تفرقه عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى شكلا وبناء، أسلوبا وبلاغة. ونظرا إلى الصعوبات التي تطيف بتحقيق شخصية المبدع الأول، فقد جاءت آراء النقاد متضاربة فيما يخص تعيين هذا المبدع. فقد عقد بعضهم ريادة الشعر لامرئ القيس[108]، وعقدها آخرون لخاله المهلهل[109]، فيما رأى فريق ثالث أن الاثنين (امرأ القيس والمهلهل) شريكان في الريادة[110].

إن الجهود التأصيلية للنقاد القدامى ليست وقفا على جنس القصيد، ولكنها ممتدة لتشمل البحث في منشأ الأنواع الأخرى، مثل الرجز والموشح والزجل، في محاولة لتحديد المنشئ الأول الذي ابتدع هذه الأنواع ووطأها لمن جاءوا بعده. ويبدو أن اختلاف القدماء حول المنشئ الأول

للنوع كان عاما، فمثلما اختلفت أقوالهم حول «مقصد القصيد»، اختلفت كذلك حول منشئ الرجز، فالأغلب العجلي - فيما يقرر ابن سلام - هو «أول من رجز»[111]، لكن ابن رشيق يخالفه في ذلك محتجا بأن الأغلب هذا عاش في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) و«الرجز أقدم من ذلك»[112].

والظاهر أن قدم هذه الأنواع جعل من الصعوبة بمكان، إن لم نقل استحالة تعيين المنشئ الأول للنوع. وقد ترتب عن ذلك أن تخفف القدماء من نزعة تحقيق الأصل والتوجه، بدلا من ذلك، إلى تحديد المبدع الثاني الذي بلور النوع وطوره. فإذا كان ابن رشيق قد نفى ريادة الرجز عن الأغلب العجلي، فقد أثبت للعجاج، نقلا عن أبي عبيدة بلورة النوع وتطويره (تقصيد القصيد): «العجاج أول من أطاله [الرجز] وقصده [...] فكان في الرجاز كامرئ القيس في الشعراء»[113]، وإن كان ابن قتيبة ينسب هذا الدور إلى الأغلب العجلي[114].

والتوجه نفسه [العناية بتحديد المبدع الثاني] نجده عند ابن خلدون في محاولته تأصيل الموشحات في الفصل الذي عقده لهذا النوع من «مقدمته»، فقد نص على أن «مخترعها» هو مقدم بن معافر الفريري وابن عبد ربه أخذ عنه ذلك، لكن «أول» من برع فيها هو عبادة القزاز[115]. غير أن هذا المسلك في التأصيل لا ينفي أنه قد ينعقد إجماع النقاد، ممن عنوا بتأصيل الأنواع وتحقيق منشئيها، على تعيين منشئ أول للنوع، كما هي الحال في «المقامة» مثلا التي عقدت ريادتها للهمذاني.

وقد دفعهم التشديد على الأصل الأول إلى تحقيق الزمن الأول الذي تخلق فيه النوع. وهذا الضرب من البحث هو بحث في البدايات المحفوفة دوما بالغموض والملتبسة بالأساطير. وإذا اقتصرنا على تحقيقهم الزمن الأول الذي تخلق فيه جنس الشعر، وجدنا أبا زيد القرشي مثلا يروي في جمهرته أشعارا لآدم وإبليس والملائكة والعمالقة وعاد وثمود[116]. بما يفيد أن هؤلاء، عنده، هم «المنشئون الأول» لجنس الشعر، فهم من فصلوا قواعده وأنشأوا تقاليده حتى استقر جنسا أدبيا مخصوصا. وإذن، فقد تخلق الشعر، وفق الشاهد، في «الزمن الأول» أيام «كل شيء قد كان يعرف وينطق»[117]. أما الجمحي فيرى أن الشعر لم يقصد إلا في عهد هاشم بن عبد مناف، وأن زمن نشأة الشعر لا يتجاوز مائة ونيف وخمسين سنة قبل مجيء الإسلام[118]. وقد عبر الجاحظ عن الرأي نفسه حينما اعتبر الشعر حديث السن لا يتجاوز مائة وخمسين أو مائتين وخمسين عاما على الأكثر قبل الإسلام[119].

وعلى الجملة، فإن مسألة تحقيق زمن تخلق النوع تبقى نسبية ومحكومة بمعايير ترجيحية، لأن النوع لا يتخلق، إلا فيما ندر، فجأة ودفعة واحدة بحيث يمكن تحديد زمن مضبوط لتخلقه كما هي الحال في المقامة مثلا، التي ظهرت مع الهمذاني ثم احتذاه فيها آخرون. ومع ذلك فإن بعض المحدثين من النقاد لا يسلم بذلك، بل يعقد ريادتها لـ ابن دريد أو من قبله[120].



وإلى ذلك نصادف عند القدماء عناية في بعض الأحيان بتحديد المكان الأول لنشأة النوع مما يظهر في شكل إشارات مقتضبة إلى المدينة أو البلدة، التي شهدت تخلق بعض الأنواع. من ذلك إشارة ابن خلدون إلى أن الأندلس كانت المنشأ الأول لجنس الموشح[121]. لكن النقاشات التي أثارتها محاولات تعيين المنشأ الأول لم ترافقها سجالات حادة، مثل تلك التي رافقت تحديد الزمن الأول لتخلق النوع.

والملحوظ أن عناية القدماء بتأصيل الأنواع لم تشمل جميع الأنواع الأدبية المتداولة، إذ لا نصادف جهودا تذكر فيما يتصل بتأصيل أجناس النثر. ويرتد ذلك إلى أن البحث في أصول النثر العربي تحوطه صعوبات جمة، لاتصاله بمحاولة استقصاء أصول تعود إلى فترة تاريخية قديمة وسمت بـ «الجاهلية»[122]. وهي فترة إن عرف الدارسون نهايتها فهم، بالقطع، لا يحققون بدايتها[123]. ومما يؤكد صعوبة، إن لم نقل استحالة، البحث في أدب هذه الفترة عموما، بله أصوله، أن أصحاب الدراسات المتعلقة بالشعر لم ينتهوا إلى نتائج قاطعة يمكن الاطمئنان إليها، حيث وجدوا أنفسهم ينقبون في «أرض غفل قد طمست آثارها وعفت رسومها واندست معالمها»[124]، فلم يكن أمامهم - لكل ذلك - من مناص سوى الإقرار بأن «أصول هذا الأدب قد هربت منا لسوء الحظ»[125]، وإذا كانت هذه حال الشعر الذي حظي بموفور العناية: حفظا ودراسة ورواية، ومع ذلك تعرض للنحل والتزييف، مما حدا بالبعض إلى التشكيك في وجوده أصلا[126]، فلنا أن نتصور الصعاب التي ستواجه الباحث عن أصول للنثر العربي، الذي لم يتوافر له - كما هو معروف - ولو جزء من العناية التي توافرت لصنوه الشعر. لقد وجدنا باحثا قديرا، مثل محمد القاضي، لا ينتهي في بحثه عن أصل لجنس الخبر، الذي اختصه بأطروحة مستقلة، إلى نتيجة مختلفة عن تلك التي أسلم إليها البحث في أصول الشعر، فقد وجد نفسه كلما تقدم به البحث «على أرض تسيخ فيها الأقدام»[127]، لأن أصل الخبر «مندس في منطقة غائمة غائرة»[128]، وهو ما اضطره إلى تحويل مركز الاهتمام من «لحظة الإنتاج» إلى «لحظة إعادة الإنتاج»، التي «تفترض وجود النص الأصلي، غير أنها لا تهتم بالكشف عنه، بل تنكب على دراسة التغيرات المتتابعة التي أجريت عليه، واستخلاص القوانين العامة التي خضعت لها»[129].

إن البحث عن أصل لأنواع النثر هو بحث شاق وممتنع، كما يظهر من تجربة فاروق خورشيد الذي شعر، وقد انبرى لبحث أصول «الرواية العربية في عصر التجميع»، أنه يخبط «في بيداء هديها الوحيد هو الاستنتاج»[130]، فراح «يستنتج» جملة نتائج ضمنها كتابه على سبيل التخمين والتأويل، ليجد نفسه في نهاية المطاف مضطرا إلى أن يقرر أنه «ليس لنا أن نقطع بشيء، ولكن علينا فقط أن نوائم بين مختلف الفروض وبين ما هو أقرب إلى طبائع الأشياء»[131]. إنها «الحيرة الباهظة»[132]، بتوصيف محمد القاضي، تواجه كل باحث عن أصل أو أصول للأدب القديم عموما، فتلك هي حال الباحث عن أصول للأمثال العربية وما كان في حكمها من الأنواع

الشفاهية الضاربة بجذورها في التاريخ. وإن كان الوضع بالنسبة إلى بعض الأنواع أقل تعتيما مثل الرسالة، التي اقترنت بالكتابة؛ فكان البحث في أصلها متاحا ومتيسرا. أما الأنواع السردية فتبدو جامعة بين الحالين، فبعضها ارتهن، في نشأته الأولى، إلى الشفاهة، مثل الأخبار والنوادر والسير الشعبية، فيما اقترنت أنواع أخرى بالكتابة فاعتبرت، منذ تخلقها، نصوصا مؤسسة لأنواع أدبية قائمة الذات، كما حصل بالنسبة إلى كليلة ودمنة (الحكاية المثلية) ومقامات الهمذاني (المقامة).

النوع / الأصل

استند القدماء، كما يظهر من السجالات والمناظرات التي عقدوها للمفاضلة بين الأنواع، إلى اعتبارات عدة لترجيح نوع على نوع. ومن أهم هذه الاعتبارات تعيين «النوع الأول» الذي يفضل سائر الأنواع الأخرى باعتباره «الأصل» الذي منه تفرعت الأنواع وتولدت، استنادا إلى تصورات من طبيعة ميتافيزيقية تعتبر «الأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل»[133].

وقد اختلفت آراء النقاد بصدد النوع الأسبق الذي سيعتبر «أصلا» اشتقت منه الأنواع الأخرى، فقد مال ابن سينا في شرحه شعرية أرسطو إلى تقرير أسبقية الشعر على سائر الأنواع النثرية، حجته في ذلك أن الناس كانوا يتوسلون في البداية، قبل أن تظهر الخطابة، بالشعر لتقرير الاعتقادات في نفوس مخاطبيهم، ومن ثم كان «التخييل»، عند ابن سينا، سابقا على «التصديق». يقول:

«... فإن الأولين إنما كانوا يقررون الاعتقادات في النفوس بالتخييل الشعري، ثم نبغت الخطابة بعد ذلك، فزاولوا تقرير الاعتقادات في النفوس بالإقناع»[134].

وهذا الرأي يتعارض مع آراء نقاد آخرين يميلون إلى إعلان النثر «أصلا» للأنواع. جاء في «الإمتاع والمؤانسة» أن «النثر أصل الكلام والنظم فرعه»[135]، لأن «جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، وإنما يتعرضون للنظم في الثاني بداعية عارضة وسبب باعث وأمر معين»[136].

إن هذا الشاهد صادع بأن النثر هو «أصل» جميع الأنواع الخطابية بما فيها الشعر، الذي لا يعدو، عند أصحاب هذا التصور، أن يكون «نوعا» متفرعا عن جنس - أصل هو «النثر». وهذا التصور مستند، في إعلانه النثر أصلا للأنواع الأدبية، إلى اعتبارات دينية وفلسفية تجعل النثر «إلهي بالوحدة» و«طبيعي بالبدأة»[137]. وإلى هذا الرأي ذهب ابن رشيق عندما قرر أن «الكلام كان كله منثورا»[138]، ولم يظهر الشعر إلا في مرحلة تالية عندما دعت الحاجة إليه.

يثير حرص القدماء على البحث في منشأ الأنواع وتأصيلها أسئلة لا تخلو، في تقديرنا، من أهمية: هل يتخلق النوع دفعة واحدة فيظهر، حين يظهر أول مرة، ناضجا ومكتملا؟ أم أنه يتولد في البداية غير ناضج ولا مكتمل ليتدرج عبر الزمان ويتطور؟ ثم من الذي يأخذ مبادرة إنشاء النوع: المبدع أم المتلقي؟

تخلق النوع

إن من يستعرض آراء القدماء الخاصة بمسألة «تخلق النوع» يستخلص موقفين متمايزين:

يميل الموقف الأول إلى أن النوع ينشأ ويتخلق مكتملا ودفعة واحدة. وهو ما يفصح عنه نسبتهم، كما سبقت الإشارة، لامرئ القيس «تقصيد القصيد»؛ أي وضع أصول النوع وتثبيتها، ونسبتهم للهمذاني إنشاء المقامة جنسا أدبيا مكتملا. في حين نقف في المدونة النقدية العربية على تصور آخر يرى أصحابه أن النوع يولد غير مكتمل، ولا يكتسب شكله النهائي إلا بتعاقب مبدعين عدة، يضطلعون جميعا ببلورة التقاليد النوعية الخاصة به. فالقصيد، وفق هذا التصور، لم يتولد دفعة واحدة في صيغته المكتملة مع امرئ القيس، ولكن سبقته مراحل جنينية يمثلها شعراء سابقون على امرئ القيس، ففي هذه المرحلة لم يكن جنس الشعر قد استقر نظاما أدبيا مكتملا بل «رجزا وقطعا»[139]. والمقصود بالرجز هنا الصورة الأولى التي كان عليها الرجز عندما كان لا يتجاوز «البيتين والثلاثة ونحو ذلك»[140]، يقول ابن قتيبة: «ولم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة»[141].

يتحصل مما سبق أن القدماء ربطوا تخلق النوع بظروف طارئة، رافعين عنه بذلك القصدية الإبداعية، والراجح أن طغيان المقصد الوظيفي النفعي على منتج «أوائل الشعراء» هو الذي وجههم هذه الوجهة في التفسير والتعليل.

النوع بين مبدعه ومتلقيه

كيف يظهر النوع ويتخلق؟ هل بمبادرة فردية من المبدع؟ أم أن النوع إنما يظهر استجابة لحاجات العصر ومصالح جماعة التلقي؟

يمكن أن نميز في المدونة النقدية القديمة، فيما يتصل بهذه المسألة مواقف ثلاثة متباينة:

موقف أول: يجعل إنشاء النوع وقفا على المبدع - الفرد، وهو ما تفصح عنه تقريراتهم:

- أول من قال الشعر...
- وأول من رجز...
- وأول من قصد القصيد...
- وأول من أنشأ المقامة...
- وأول من أبدع الموشح...

ينزع هذا الموقف النقدي إلى اعتبار الأنواع الأدبية بنيات وقوالب جاهزة، تنشأ دفعة واحدة على يد مبدع - فرد، فالنوع، وفق هذا التصور، مكتمل وثابت، تحددت تقاليده النوعية في مرحلة سابقة، وكل المبدعين الذين يتعاقبون على النوع بعد مبدعه الأول يخضعون بشكل مطلق للتقاليد النوعية التي أنهجها لهم. إن المبدع الأول لا يمنح للنوع شكله المتميز فقط، بل

يحدد له أيضا أسلوبه وبلاغته؛ أي «تقاليد النوع» بما هي «قواعد» ينبغي ألا يخرج عنها من يجيء بعده. لتوكيد هذا الفهم لدور المبدع - الفرد في إنشاء النوع وترسيخ تقاليده النوعية نثبت هنا موقفهم من امرئ القيس، الذي نظر إليه أصحاب هذا التصور بوصفه «أول من فتح الشعر واستوقف وبكى الدمن ووصف ما فيها، ثم قال دع ذا رغبة عن المنسبة، فتبعوا أثره، وهو أول من شبه الخيل بالعصا واللقوة والسباع والظباء والطير، فتبعه الشعراء على تشبيهها بهذه الأوصاف»[142].

إن عبارات مثل «فتبعوا أثره» أو «فتبعه الشعراء» التي تتكرر في جميع المصادر النقدية القديمة كاشفة عن أن هذا المنزع النقدي يعتبر أن تقاليد النوع (البناء، وعدد الأبيات، والأغراض، والموضوعات)، قد تحددت مع امرئ القيس وتحولت إلى معيار تقاس استنادا إليه مختلف الإبداعات المؤطرة ضمن النوع نفسه، فما طابقه حاز المقبولية واعترف لصاحبه بالإجادة، وما خالفه اعتبر رديئا وشاذا، ولا يحوز شرف الانتساب إلى دوحة النوع.

إن النوع، بهذا الفهم، «مؤسسة»: تفرض على من ينتمي إليها ويبدع داخلها الامتثال لقوانين النوع، كما فصلها المبدع الأول بما هو «مؤسس»، فقد «سبق» إلى «ابتداع» تقاليد النوع فأنهجها ووطأها لمن يأتي بعده. يقول ابن سلام الجمحي حاكيا عمن احتج لتقديم امرئ القيس: «فاحتج لامرئ القيس من يقدمه قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه وفصل بين النسيب والمعنى»[143].

إن من يتدبر هذه السمات التي «سبق» إليها امرؤ القيس و«تبعته» فيها الشعراء يجدها تشمل مختلف مكونات جنس الشعر البنيوية والموضوعية والأسلوبية، مما يؤشر على أن أصحاب هذا النظر النقدي يجعلون سلطة إنشاء النوع في يد المبدع - الفرد الذي ينشئ النوع، في فهمهم، دفعة واحدة، فيأتي ناضجا مكتملا وثابتا. لقد نظر إلى امرئ القيس، عند أصحاب هذا التصور، باعتباره علما وعلامة على «مرحلة الاكتمال»: اكتمال اللغة (عصر الاستشهاد)، واكتمال النوع (كل اللاحقين له «متبعون» للقوانين النوعية التي أصلها)، يدل على ذلك أن جميع محاولات «شق عصا الطاعة» التي قادها الشعراء في مراحل مختلفة من تاريخ الأدب العربي، لم تطل جوهر النوع فاعتبرت، لذلك، مجرد «تجاوزات» إن مست «الأطراف» فقد ظلت، على الدوام، موقرة لـ «المركز».

وفي ذلك تأشير إلى أن هذا التصور النقدي، وإن قصر سلطة إنشاء النوع على المبدع الأول، يسمح للمبدعين اللاحقين بإحداث بعض التعديل في تقاليد النوع بمبادرة فردية، شريطة ألا تمس هذه التعديلات سوى العناصر التي تعتبر ثانوية في النوع. وقد رصد

القدماء بعض التعديلات، التي رادها مبدعون بصفتهم الفردية، كما يمكن أن نستبين من المعركة النقدية التي دارت رحاها حول شعر أبي تمام، الذي «خرق» كثيرا من التقاليد الشعرية الموروثة[144]. كما يمكن للمبدع اللاحق أن يدخل تحويرات على النوع في مستوى تداوله وتلقيه، من ذلك ما ذكره ابن رشيق في «العمدة» من أن العادة كانت عند العرب ألا تتكسب بالشعر، بل «يقال فكاهة أو مكافأة[145]، فلما نشأ النابغة «تحول بالشعر من الفكاهة والمكافأة إلى طلب المكافأة»[146]، كما يروي ابن رشيق في كتابه أن الأعشى «أول من سأل بشعره»[147].

إن هذا الانحراف بوظيفة الشعر من الفكاهة والمكافأة إلى السؤال بالشعر وطلب المكافأة، إنما يأتي بمبادرات فردية وليس بجهد جماعي. وبالإضافة إلى ذلك يمكن للمبدع اللاحق أن يدخل تحويرات على العناصر الثانوية بما يمكنه من الاستقلال بـ «منزع» خاص به يميزه من طريقة غيره من الشعراء. يقول حازم في «منهاجه»: «ومنهم من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه، نحو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة»[148]. لكن هذه التحويرات والإضافات يشترط فيها أن تنضبط لقواعد النوع وتذعن لمقتضياته، بحيث لا تطول عناصره الجوهرية، وإنما تمس «جهة» من جهاته، ويمثل حازم لهذا المنزع بـ «المأخذ» الذي اختص به المتنبي، والمتمثل في «توطئة صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهايتها»[149].

التفريق بين الشعر والنثر

يتبين من فحص المدونة النقدية العربية القديمة مركزية الزوج: الشعر/ النثر في التفكير النقدي والبلاغي، حيث أصبح هذا الزوج إجراء منهجيا يستعمل لوصف مختلف الممارسات اللفظية التي تندرج عندهم فيما سموه «تأليف العبارة». يقول صاحب نقد النثر: «واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما وإما منثورا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام»[150].

ويبدو أن القدماء قد وجدوا في هذين المفهومين كفاية إجرائية عالية مكنتهم من استيعاب مختلف الأنواع الخطابية التي أنتجها العربي، ولذلك اعتبرت عندهم «أصولا» لم يستشعروا الحاجة إلى غيرها، يكفي التنويع عليها للإحاطة بأصناف الكلام المختلفة؛ فالشعر يتفرع إلى قصيد ورجز ومسمط، والمنثور يمكن أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا. وضبط خصائص كل نوع أو «أصل» يكون بمقابلته بالآخر. وقد ترتب على هذا الإجراء أن أصبح النوع لا يتحدد بما هو، ولكن بما ليس هو، لأن الخصائص الفارقة لأحد النوعين لا تستمد مما فيه (الخصائص الذاتية) ولكن مما ليس في غيره.

ومن هنا كانت التعارضات الناجمة عن المفاضلة بين:

الكلام/ الشعر.

النظم/ النثر.

الشعر/ غير الشعر.

القول التخييلي/ القول الحقيقي.

ففي كل مرة يتوجه فيها الناقد إلى تحديد أحد الزوجين أو استخلاص القواعد الخاصة بأحد الجنسين إلا واقتضاه ذلك أن يستحضر الجنس الآخر. فتعيين ماهية الشعر يتم قياسا إلى الأشكال غير الشعرية وفي مقدمتها النثر والعكس صحيح. حيث كل جنس يعتبر عيارا في تحديد هوية الجنس المقابل له: الشعر لا يتحدد إلا بعلاقته بما «ليس شعرا»، والنثر لا يتحدد إلا في علاقته بما «ليس نثرا». فالشعر قسيم النثر، كما أن النثر قسيم الشعر. يقول ابن رشيق: «كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور»[151].

يتبين من فحص تحديدات القدماء للشعر أن الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر متعلقة بالبنية الخارجية ممثلة في الوزن والقافية. وهي عناصر صوتية إيقاعية وظيفتها تمييزية، فأغلب نصوص التراث الواردة بصدد الشعرية تجعل من الانتظام في الشعر وزنا وقافية خصيصة نوعية في الشعر. يقول حازم: «إن الأوزان مما يتقوم به الشعر، ويعد من جملة جوهره»[152]. ويعده البعض المؤشر الأساس على التفريق بين النوع، «لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية؛ فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[153].

من الواضح تماما أن القدماء يجعلون من الانتظام (النظم) حدا فاصلا بين الشعر وبين النثر، يؤكد ذلك أن الحد لا يعتمد الانتظام معيارا للتفريق بين الشعر ونوع من النثر بعينه، وإنما يقرر أن الانتظام خصيصة تميز الشعر من النثر بمختلف تجلياته. يقول ابن طباطبا العلوي: «الشعر [...] كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم»[154].

نستفيد من ذلك أن النظم يدل على الترابط والتماسك، في حين يرتبط النثر بالتشتت والتبعثر، ومن هنا تفضيلهم المنظوم على المنثور، لأن «الخطاب المتماسك هو الذي يخضع لأكبر عدد من الضغوط»[155]. وعلى الرغم من كون النثر خاضعا هو الآخر لقيود النحو[156]، فإن الضغوط فيه أخف: «فالنثر صورة على غير رسم، في حين أن النظم صورة على هيئة معلومة ورسم بين، وعلى هذا التمييز بنيت نظريتهم في القدرة والبراعة والتفوق، ومنه استمدوا أكثر حججهم للشعر على النثر»[157].

نستطيع، في ضوء هذه الاعتبارات النقدية، أن نفهم لماذا حظيت القافية بمكانة متميزة في الموروث النقدي، فاعتبرت معيارا للبراعة والتفوق استنادا إلى مقياس «القيد»

في القصيدة القديمة، فأفردت بمبحث خاص هو: «علم القافية» تدليلا على مركزيتها في النظرية الشعرية العربية.

غير أن هذه الخصائص التمييزية لم تكن قاطعة لتفريق الشعر عن النثر. ويبدو أن القدماء كانوا على وعي بهذه المسألة، حيث نجد العديد من نصوص التراث تؤكد أن صورة الإيقاع الخارجي لا تكفي وحدها لتحقيق الشعرية. يدل على ذلك رفضهم إطلاق صفة الشعر على كل كلام ليس له من فضل سوى الوزن والقافية: «وقول العروضيين في حده [الشعر] إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر [...] ولا رسم له، وصناعتهم إنما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا»[158].

لقد أدرك القدماء أن هناك عناصر أخرى ينبغي أن تضاف إلى هذه الخصائص التمييزية (الوزن، والقافية...) لتفريق الشعر عن النثر؛ لأنها هي التي تدمغ الشعر، إذ تتوافر فيه بسمة الشعرية. فتكسبه من ثم طبيعته الخاصة التي تمكنه من أداء وظيفته مما أسماه ابن رشد «فعل الشعر»[159] في متلقيه. ويعترضنا هنا سؤال خطير يكاد يربك جميع الاعتبارات النقدية التي وقفنا عندها لحد الآن فيما يتصل بتفريق الشعر عن النثر: هل يقتصر «الفعل الشعري» على نوع مخصوص من القول هو «الشعر»؟ بصيغة أخرى: هل القوانين الشعرية وحدها هي القادرة على التأثير في المتلقي بوصفها طريقة مخصوصة في التعبير والبيان، أم أن قوانين الكتابة النثرية قادرة هي الأخرى على توكيد الأثر نفسه في متلقيها دونما حاجة إلى القيم التمييزية الخاصة بالشعر والمتمثلة في معجزتي الوزن والقافية؟

على الرغم من عدم عناية البلاغة العربية بمسألة الأجناس الأدبية إلا في النادر بسبب الهيمنة التي فرضها جنس الشعر على نظامنا البلاغي والنقدي، فإننا نستطيع تبين نظرتهم إلى هذه المسألة من خلال موقفهم المعلن من القرآن العظيم، الذي اعتبر بالإجماع قمة الإبداع نثرا، كما اعتبر قمة الإبداع شعرا. «ولنا في دفعهم الشعر عن القرآن ودفاعهم عن منزلته البلاغية المعجزة خير شاهد في الثقافة العربية على انفصال فعل الشعر عن نمط الكتابة. فلئن قالوا إن القرآن ليس شعرا، لقد قالوا أيضا إنه لا نص يبلغ في التأثير مبلغه»[160].

إن موقف البلاغيين، وقبلهم عرب الجاهلية، من بلاغة القرآن المعجزة هو إقرار بقدرة النص النثري على الفعل بوساطة أدوات تعبيرية مخصوصة ومتميزة من تلك التي يعتمدها النص الشعري. وهو ما ينهض دليلا على أن «فاعلية التأثير» لا ترتبط بسمات نوعية بعينها، وأن «الفعل» ليس مقصورا على الشعر دون النثر، فقد أكد النقاد القدامى، على اختلاف المدارس والاتجاهات، أن القوانين البلاغية التي استخلصوها من النصوص الأدبية هي قوانين «كلية» يمكن أن تقع في الشعر كما يمكن أن تقع في النثر: «وفي الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة»[161]، ذلك أن علم البلاغة «علم كلي» كما يقول حازم[162].

جماعة التلقي وصناعة النوع

يظهر منظرو جمالية التلقي نزوعا إلى سحب سلطة إنشاء النوع من المبدع - الفرد ليتم تركيزها في يد جماعة التلقي، حيث تخلق النوع، من هذا المنظور، إنما يأتي استجابة لـ «أفق انتظار» جماعة التلقي، التي تملك سلطة تكريس النوع وترسيخه ضمن نظام الأجناس المتداولة، بالاستجابة له على صعيدي التداول والتلقي، أو نفيه خارج دائرة الأجناس المعترف بها، عبر الإعراض عنه واستهجانه بما يفضي إلى تلاشيه واندثاره.

إن سلطة جماعة التلقي فيما يخص استمرار الأنواع وتلاشيها ظاهرة في تقريرات القدامى أن تعديل النوع وتحويره إنما يتحققان في تساوق مع رغبات ومصالح القراء المعاصرين للعمل، وهو ما يستفاد من قول ابن رشيق إن «طريق العرب القدماء في الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله»[163].

إن الأنواع لا تتخلق أو تتطور أو تتعدل إلا في إطار العلاقة التفاعلية بين الأنواع من جهة، وجماعة التلقي من جهة مقابلة، وتتمثل هذه العلاقة التفاعلية في مختلف وضعيات التواصل، التي تحف بالنوع على مستوى التلقي والتداول؛ أي «عوائد التلقي» التي تتأثر بالظروف الاجتماعية والأسباب اللغوية، بل وحتى المواقع الجغرافية التي يتنزل فيها النوع. كل هذه اعتبارات تؤثر في «اختيارات» متداولي النوع فتوجههم إلى تكريس سيادة نوع بعينه وإهمال ما عداه، فقد ينشأ النوع من استجابة لظروف اجتماعية تفرض ظهوره، إذ كان الكلام، فيما يقرر ابن رشيق، كله «منثورا» في المبتدأ، ولما ظهرت عند جماعة التلقي الحاجة إلى نوع أدبي جديد يعبر عن تطلعاتها نشأ الشعر. يقول ابن رشيق: «... وكان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا»[164]. وقد ينشأ النوع من ممارسة معيشية مثل الرجز الذي انبثق من نشاط يومي هو السقي، وحاجة اجتماعية مثل التشاتم والمفاخرة، فقد كان الرجل من العرب يرجز إذا خاصم أو شاتم أو فاخر[165]. ومثلما ينشأ النوع استجابة لحاجة اجتماعية أو ممارسة معيشية ينشأ كذلك لأسباب لغوية، فقد أشار ابن خلدون في المقدمة إلى ظهور أنواع أدبية جديدة فضل أصحابها ترك الإعراب، واللافت أن ذلك لم يمنع ابن خلدون من الاعتراف لها بالبلاغة الفائقة[166].

إن النوع، من منظور هذا المنزع النقدي، لا ينشئه مبدع - فرد، ولكنه ينشأ استجابة لتطلعات جماعة التلقي وحاجاتها الاجتماعية والثقافية. وهو ما عبر عنه أحد المعاصرين بالقول: «إن الأنواع الأدبية القديمة، سواء كانت شعرا أو نثرا، تستمد قوتها واستمراريتها من مقتضيات التلقي بالدرجة الأولى، وهذا يعني أن لا فضل لنوع على آخر في ذاته، وإنما التفاضل بين الأنواع في مدى استجابتها لرغبات جماعية»[167].

إلى جانب التصورين السابقين يصادف الباحث رأيا نقديا ثالثا مؤداه أن مبادرة إنشاء النوع لا تعود إلى المبدع - الفرد، ولا إلى جماعة التلقي، بل تعود إلى «جماعة المبدعين». فالموشحات، عند ابن رشد مثلا، استنبطها «أهل هذه الجزيرة [الأندلس]»(168) و«أهل الأمصار» أنشأوا أنواعا جديدة يذكرها ابن خلدون(169)، و«المتأخرون من أهل الأندلس» استحدثوا الموشح(170).

إن النوع، من هذا المنظور، لا يتخلق دفعة واحدة على يد مبدع - فرد، ولكنه ناتج جهود جماعية. فالمنشئ الأول يقتصر دوره على وضع اللبنة الأولى في صرح النوع، ثم يأتي بعده من المبدعين «جماعة» يتعاقبون على النوع ويضيفون إليه لبنات أخرى حتى يستقر بناء سامقا له أسس وقواعد تشكل «تقاليد النوع». فإذا أخذنا الموشح مثلا نجد «مخترعه»، فيما يذكر ابن خلدون، هو «مقدم بن معافر الفريري، ثم أخذ ذلك عنه ابن عبد ربه، لكن عبادة القزاز هو أول من برع فيه»(171).

إن تقاليد النوع تبلورها جماعة من المبدعين المتعاقبين، فإذا استقرت وجب على المبدعين اللاحقين، الذين يبدعون داخل النوع نفسه أن يمتثلوا لهذه التقاليد، ولا يسمح لهم بالخروج عنها «... وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس والغيث والبحر وبالأسد والسيف وبالحية وبالنجم [...] وسموا الجارية غزالا، وسموها أيضا خشفا ومهرة وفاختة وحمامة وزهرة [...] وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه، بل نقدم ما قدموا ونحجم عما أحجموا وننتهي إلى حيث انتهوا»(172). لقد قصر الجاحظ، في هذا الشاهد، ابتداع التشبيهات على طبقة الشعراء المتقدمين، ولم يرخص بذلك للمتأخرين الذين يقتصر دورهم على احتذاء التقاليد النوعية التي أنهجها لهم المتقدمون.

مشكلة التصنيف

لقد ترك القدامى اجتهادات مهمة في مجال الدراسة الأجناسية لأنواع الكلام العربي، وإن بقيت محاولاتهم عبارة عن معالجة غير مكتملة ولا نضيجة، فهي أقرب إلى الخطرات التي تعرض للإنسان عفوا منها إلى التأمل النقدي الواعي بصفته وتسميته، ذلك ما يمكن تبينه من الاجتهادات النقدية المأثورة عن القدامى في مجال تصنيف أشكال القول العربي.

لقد جاءت التصنيفات المأثورة عن القدامى مختلفة ومتباينة تبعا لاختلاف المقاصد التي ينشدها الناقد، والمرجعية التي يصدر عنها، كما يمكن أن نستبين من مراجعة التصنيفات المقدمة من طرف النحويين واللغويين والبلاغيين والمناطقة والأصوليين. وقد كانت نتيجة هذا التنوع في المقاصد والمشارب أن زخرت كتب النقد والبلاغة العربية بمادة غزيرة في هذا المجال. ونظرا إلى غزارة المادة المتصلة، من قريب أو بعيد، بهذا المطلب فقد رأينا أن نقتصر، من اجتهادات القدامى، على بعض النماذج التصنيفية، مكتفين بدلالة التمثيل. وقد راعينا في اصطفاء النماذج

التمثيلية أن تكون مسعفة لنا فيما نروم من مقاصد: الاستئناس بأنظار النقاد القدامى لتقديم صورة عامة عن أقسام الكلام العربي، وهو عمل نعتبره مدخلا أوليا في أفق التأسيس لنظرية خاصة بأجناس الكلام العربي عامة.

وردت عند القدماء تصنيفات لأجناس الكلام العربي عديدة، من ذلك التصنيف المأثور عن ابن المقفع وقد سئل ما البلاغة؟ فأجاب: «البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة؛ فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون خطابا، ومنها ما يكون رسائل»[173].

يحصر ابن المقفع أصناف البلاغة، وفق الشاهد، في: السكوت، والاستماع، والإشارة، والاحتجاج، والجواب، والابتداء، والسجع، والخطب، والرسائل. وهو تصنيف يتداخل فيه، كما هو ظاهر، السلوك غير اللغوي (السكوت، والاستماع، والإشارة) بالسلوك اللغوي (أنواع شعرية ونثرية). وليس من شك في أن هذا الجمع الذي يقيمه ابن المقفع بين الشعر والنثر والسكوت والاستماع كاشف عن وعي بقضية الأجناس غير دقيق، مأتاه تصور يرى في البلاغة «اسما جامعا» تندرج تحته جميع مظاهر التخاطب والإبلاغ، بقطع النظر عن وسائل تحققها. ولسنا نملك أمام هذا الخلط سوى الاحتفاظ بأنواع ثلاثة نراها موافقة لمقررات نظرية الأجناس، هي الشعر والخطب والرسائل. أما الجواب والابتداء فهما، فيما نقدر، مجرد تنويع على الرسالة، إنهما، إذن، للترسيل صنفان، وكذلك السجع فهو، فيما نتصور، ظاهرة أسلوبية وسمة إيقاعية متحققتان في بعض ضروب النثر، خاصة بعد اختفاء النوع الذي كان يمثله وهو «سجع الكهان»، وإن كنا نصادف إشارات واردة عند القدماء تجعل «السجع» نوعا قائم الذات، فقد جاء في «البيان والتبيين» مثلا: «وقد يكون له [الكاتب] طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع»[174]. وقل الشيء نفسه بالنسبة إلى الاحتجاج فهو لا يمثل نوعا أدبيا مستقلا، ولكنه صفة لكل خطاب يتقصد الإقناع، شعريا كان أو نثريا، وإن كان بالأنواع الشفاهية ألصق. فهو أكثر حضورا في خطاب «المواجهة الشفاهية» مثل المنافرات والخطب والمناظرات.

لعل الجاحظ أن يكون أبرز أديب عربي وعى بمسألة الأنواع الأدبية وعيا واضحا وجليا، جسدته إشارات عديدة مبثوثة في تضاعيف كتبه المختلفة[175]. وهي إشارات تكشف، عن وعي دقيق تحصل لهذا الناقد الأدبي بضرورة الترتيب والتصنيف والتنظيم، فقد اعتبرا ذلك شرطا رئيسا للمعرفة العالمة، ومطلبا أساسا لتحفظ الحكمة والعلم. يقول: «إن لكل شيء من العلم ونوع من الحكمة وصنف من الأدب سببا يدعو إلى تأليف ما كان فيه مشتتا، ومعنى يحدو على جمع ما كان منه متفرقا، ومتى أغفل حملة الأدب وأهل المعرفة تمييز الأخبار، واستنباط الآثار، وضم كل جوهر نفيس إلى شكله، أميت الأدب ودرس مستور كل نادر»[176].

غير أن اللافت في موقف الجاحظ ما يصدع به من أنه، في حثه على تمييز أجناس القول، إنما يواصل تقليدا علميا متوارثا، وسنة أدبية راسخة، درج عليهما الأوائل إذ «لم يخل زمن من الأزمان، فيما مضى من القرون الذاهبة، إلا وفيه علماء محققون، قد قرأوا كتب من تقدمهم، ودارسوا أهلها، ومارسوا الموافقين لهم، وعانوا المخالفين عليهم، فمخضوا الحكمة وعجموا عيدانها، ووقفوا على حدود العلوم فحفظوا الأمهات والأصول، وعرفوا الشرائع والفروع، ففرقوا ما بين الأشباه والنظائر، وصاقبوا بين الأشكال والأجناس، ووصلوا بين المتجاور والمتوازي [...] فوضعوا الكتب في ضروب العلم وفنون الآداب»[177].

إذا كان الجاحظ لم يقدم تصنيفا جامعا لأنواع النثر، فقد كان مدركا أن أقسام الكلام عند العرب أكثر مما لدى الأقوام الأخرى وأوفر: «والدليل على أن العرب أنطق، وأن لغتها أوسع، وأن لفظها أدل، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر...»[178]. إن هذا الوعي الذي يكشف عنه الجاحظ بوفرة الأنواع في كلام العرب، يجعلنا نفترض أن تقديم تصنيف جامع لأنواع النثر العربي لم يكن ليتأبى عليه لو رامه أو كان من مقاصده، عمدتنا في ذلك أنه ذكر عديدا من أنواع النثر، مع توافر قصد التعداد كما يشهد لذلك قوله في «البيان والتبيين»: «قد ذكرنا، أكرمك الله، في صدر هذا الكتاب من الجزء الأول، وفي بعض الجزء الثاني كلاما من كلام العقلاء والبلغاء، ومذاهب من مذاهب الحكماء والعلماء، وقد روينا نوادر من كلام الصبيان والمجرمين من الأعراب، ونوادر كثيرة من كلام المجانين وأهل المرة من الموسوسين، ومن كلام أهل الغفلة من النوكى وأصحاب التكلف من الحمقى، فجعلنا بعضه في باب الهزل والفكاهة»[179].

لقد أورد الجاحظ في هذا الشاهد تصنيفا لضروب من النثر متغايرة من وجوه عدة منها:

- القصد من الاستعمال (الهزل والفكاهة).
- اعتبارات تلفظية (حكاية نوادر الحمقى والمغفلين كما تلفظوها من غير تعديل)

وإلى ذلك يمكن أن نستخلص من تواتر مصطلح «الكلام» في هذا الشاهد وفي مواضع عديدة من كتب الجاحظ، أنه يعتبره «جنسا أعلى»، عنه تتفرع أجناس من القول وأنواع، وإن كنا نلحظ بعد أن الجاحظ يقايض، في مواضع أخرى، مصطلح «الكلام» بعبارة «أصناف البلاغة»، كما هو حاصل في هذا الشاهد الذي نجتزئ من «البيان والتبيين»: «ونحن، أبقاك الله، إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج فمعنا العلم على أن ذلك لهم شاهد صادق، من الديباجة الكريمة والرونق العجيب، والسبك والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل»[180].

فما دلالة هذه المقايضة؟ هل يشغل الجاحظ مصطلح «البلاغة» بديلا لمصطلح «الكلام»؟ أم أن البلاغة لا تعدو أن تكون، عنده، فرعا للكلام وقسما من أقسامه؟

يبدو أن البلاغة عند الجاحظ لا تعدو أن تكون مرتبة من مراتب «الكلام البليغ»، عمدتنا في ذلك أنه يجعل البلاغة «أصنافا»، في حين يقصر الكلام على «التأليف»، كما يتبين من إشارته، في معرض التمهيد للجزء الثاني من كتابه «البيان والتبيين»، غير أنه سيذكر فيه «أقسام تأليف جميع الكلام وكيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور، وهو منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع، وكيف صار نظمه من أعظم البرهان وتأليفه من أكبر الحجج»[181]. وبالإضافة إلى ذلك يصرح بأن أقسام الكلام عند العرب أكثر منها عند الأقوام الأخرى: «والدليل على أن العرب أنطق، وأن لغتها أوسع، وأن لفظها أدل، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثال التي ضربت فيها أجود وأسير...»[182].

بهذا الفهم، وتأسيسا عليه، يصبح «الكلام البليغ»، عند الجاحظ، «جنسا أعلى» يتفرع عنه جنسان كبيران هما الشعر بقسميه القصيد والرجز، ثم المنثور بأقسامه الثلاثة: السجع والمزدوج وما لا يزدوج. وتتنزل هذه الأقسام من جنس المنثور منزلة الأنواع الكبرى التي تتفرع بدورها إلى ضروب مختلفة من النثر تتجاور في مؤلفاته وفق تراتب عقدي: «ومتى خرج من آي القرآن صار إلى الأثر، ومتى خرج من أثر صار إلى خبر، ثم يخرج من الخبر إلى شعر، ومن الشعر إلى نوادر، ومن النوادر إلى حكم عقلية، ومقاييس سداد، ثم لا يترك هذا الباب، ولعله أن يكون أثقل والملال إليه أسرع، حتى يفضي إلى مزح وفكاهة، وإلى سخف وخرافة، ولست أراه سخفا، إذ كنت إنما استعملت سيرة الحكماء وآداب العلماء»[183].

إذا كان الجاحظ يعدد في هذا الشاهد أنواعا كثيرة يؤشر عليها باصطلاحات أنواعية خاصة، فإن المصطلح النقدي لم يكن يسعفه دائما في توصيف أصناف من الكلام، إن شعر بتمايزها وتغايرها، فقد قعدت به الاصطلاحات عن الوفاء بنعتها وتسميتها، كما يمكن أن نستبين من قوله في «البيان والتبيين»: «وأنا ذاكر بعد هذا فنا آخر من كلامه صلى الله عليه وسلم، وهو الكلام الذي قل عدد حروفه، وكثر عدد معانيه، وجل عن الصنعة ونزه عن التكلف [...] ثم لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعا، ولا أقصد لفظا، ولا أعدل وزنا، ولا أجمل مذهبا، ولا أكرم مطلبا، ولا أحسن موقعا، ولا أسهل مخرجا، ولا أفصح معنى، ولا أبين فحوى، من كلامه صلى الله عليه وسلم»[184].

من الواضح تماما أن الجاحظ مهما أجهد نفسه في تعديد الصفات التي وسمت هذا «الصنف من الكلام»، فإنه قد اعتاص عليه توصيفه فتركه من غير تسمية. وفي ذلك تأشير إلى «عجز اصطلاحي» ما فتئ الجاحظ يعانيه ويكابده كما هو ظاهر في مواضع عديدة، يطلق فيها الجاحظ تسميات على أصناف من الكلام من دون أن تفلح في تحديد هويتها تحديدا دقيقا. من هذه التسميات نرصد:

- المنثور غير المقفى[185].
- ما لا يزدوج[186].
- ما ضارع وشاكل كلام النوكى[187].

وإلى ذلك يمكن التمييز في تصنيفات الجاحظ مستويين اثنين: مستوى الاكتمال حيث ترد الأنواع كاملة (خطبة كاملة، ورسالة كاملة، ودعاء كامل...).

ومستوى الاجتزاء حين يقتطع الجاحظ جزءا من نوع ما مؤشرا إلى ذلك باصطلاحات خاصة تفيد أن النص «جزء» من «كل». مثل: «الفقر المستحسنة والنتف المتخيرة والمقطعات المستخرجة»[188].

وقد يستخدم الجاحظ اصطلاحي «صدر» و«جملة» للدلالة على حجم النص «المقتطع» مثل: «وقد ذكرنا من كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم وخطبه صدرا وذكرنا من خطب السلف جملا»[189].

وفي اصطلاحي «قصار» و«مقطعة» أيضا ما يفي، عند الجاحظ، بالمقاصد نفسها. فهما اصطلاحان ينصرفان، عنده، إلى التأشير إلى أنواع بعينها من خصائصها القصر: «وذكرنا من مقطعات كلام النساك، ومن قصار مواعظ الزهاد، وغير ذلك مما يجوز في نوادر المعاني وقصار الخطب»[190].

برغم وعي الجاحظ بتغاير ضروب الخطاب في عصره، وتمايز بعضها من بعض قياسا بوعي معاصريه، فإن هذا الوعي يبقى، عند التدقيق، غائما وملتبسا ليس يسلم من شوائب التشويش والخلط بين الأجناس والأنواع. وهي ظاهرة شائعة في مصنفات الجاحظ مجلاها الأبرز إجراء اصطلاحات الأنواع من دون ضابط أو تدقيق، كما هو حاصل في هذا الشاهد الذي تمتزج فيه أشكال الخطاب الأدبي (بالمعنى الضيق) وغير الأدبي: «وإني ربما ألفت الكتاب المحكم المتقن، في الدين والفقه والرسائل والسيرة والخطب، والخراج والأحكام وسائر فنون الحكمة...»[191]. ويبرز الخلط واضحا في تسميات الأنواع، كما هو ظاهر في هذا الشاهد، الذي يخلط فيه الجاحظ بين الحديث والخبر والقصة: «ومن هذا الحديث ما خبر به عن بابويه صاحب الحمام، ولو سمعت بقصصه في كتاب اللصوص، علمت أنه بعيد من الكذب والتزيد وقد رأيته وجالسته، ولم أسمع هذا الحديث منه، ولكن حدثني به شيخ من مشايخ البصرة»[192]. هذا بالإضافة إلى الالتباس الذي يثيره، في ذهن القارئ، مصطلح «نوادر» الذي يتراوح، في تشغيل الجاحظ، بين الدلالة على الهزل والجد[193]، بل ويضم الشعر والنثر إذ يكون أحيانا «نوادر أشعار»[194] ويكون في أخرى «نوادر المعاني»[195].

ولعل ذلك أن يرتد، فيما رجح عندنا، لا إلى تمييزات وعاها الجاحظ بين أصناف الكلام العربي فجسدتها التسميات، ولكنه محمول في الأساس على «فتنة البيان»، التي اقتضت ازدواج العبارة. وهي طريقة في التعبير أثيرة عند أبي عثمان المفتون بـ «سحر البيان»، من ذلك ما ذكره في مفتتح الجزء السادس من «الحيوان» من أنه وشحه وفصل فيه بين الجزء والجزء «بنوادر كلام وطرف أخبار وغرر أشعار مع طرف مضاحك»[196].

إن هذا التداخل في الاصطلاحات والخلط في التسميات ليؤشران إلى أن وعي الجاحظ بالتمايز والمغايرة بين صنوف المخاطبات غائم، ملتبس وغير نضيج. وقد نرى في بعضها مجرد تنويع في التسمية أملاه على الجاحظ تولعه بالازدواج والترادف.

إلى جانب اجتهادات الجاحظ في مجال تصنيف الخطابات يمكن استحضار جهود مؤلف كتاب «نقد النثر»، الذي أراد له صاحبه أن يكون مشروعا في البيان يستدرك به على مشروع بياني آخر كان الجاحظ قد حاوله في كتابه الشهير «البيان التبيين»، الكتاب الذي اعتبر، عند المشتغلين بقضايا البلاغة العربية، أنضج محاولة لتأسيس «البيان العربي»[197]، فيما رأى فيه صاحب «نقد النثر» مشروعا شابته عيوب ونقائص، لكونه «ضم أخبارا منتخلة، وخطبا منتخبة، ولم يأت فيه [الجاحظ] بوصف البيان، ولا أتى على أقسامه في هذا اللسان، وكان عندما وقفت عليه غير مستحق لهذا الاسم الذي نسب إليه»[198]. من الواضح أن المؤلف يرى في كتاب الجاحظ نقصا انتدب نفسه لتداركه بتصنيف هذا الكتاب، الذي كانت تسميته الأصلية، فيما يرجح محققه، «كتاب البيان» بما يؤكد أن المؤلف قصد به إلى معارضة كتاب الجاحظ مضمونا وتسمية[199].

إن قراءة الكتاب تكشف عن تولع متأكد بالتقسيم والتفريع، فبعد أن قرر صاحبه في معرض حديثه عن المعرفة العقلية بطريقة تذكر بطريقة الجاحظ، أن «العقل حجة الله على خلقه والدليل لهم إلى معرفته والسبيل إلى نيل رحمته»[200]. قسم العقل قسمين: موهوب ومكسوب[201].

ولما كان البيان، عند المؤلف، ترجمان العقل ودليلا عليه، فقد قسمه إلى وجوه أربعة:

1 - **بيان الأشياء بذواتها**: وفي هذا الصنف من البيان تتجلى حكمة الخالق وآثار صنعته، لأن الأشياء، وإن كانت صامته جامدة، فهي «ناطقة بظاهر أحوالها» وفي ذلك مدعاة إلى «الاعتبار».

2 - **بيان يحصل في القلب**: ولأنه يحصل في نفس المتفكر دون غيره اختص باسم «الاعتقاد».

3 - **بيان بنطق اللسان**: وهو بيان يشترك فيه الإنسان مع غيره، وقد اصطلح عليه المؤلف بـ «العبارة».

4 - **بيان بالكتاب**: يتجاوز الشاهد ليطول الغائب.

بعد هذا التفريع لأقسام البيان يعقد المؤلف بابا وسمه بـ «باب تأليف العبارة» رصد فيه أقسام ما يسميه «سائر العبارة في كلام العرب»، فحصرها في ثنائية المنظوم والمنثور. وهي القسمة التقليدية التي رسخها النقد العربي منذ أطواره الأولى. يقول: «واعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إما أن يكون منظوما وإما أن يكون منثورا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام»[202].

يسترعي انتباه الناظر، في هذا الشاهد، انطلاق صاحبه، في مسعاه التصنيفي، من تصورات مباينة تماما لتصورات النقاد العرب القدامى الذين ينطلقون، في الغالب، من اعتبار الكلام،

والكلام البليغ تخصيصا، جنسا أعلى يتفرع إلى أجناس وأنواع، أما فقد قصر صاحب «نقد النثر» الكلام على «المنثور» مثلما يقصر المنظوم على «الشعر»، وإن كنا نجده يعدل من هذا الموقف لاحقا كما نفهم من إشارة وردت عنده، وهو بصدد تحديد البلاغة، التي يعرفها بالقول:

«... وحدها [البلاغة] عندنا أنه القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام وحسن النظام وفصاحة اللسان»(203).

والإشارة المقصودة في هذا الشاهد عبارة «اختيار الكلام» التي تحيل، من غير شك، على «المنثور» الذي لا يعني هنا، بأي حال من الأحوال، «الكلام العادي»، وإنما «الكلام البليغ»، لأن عبارة «اختيار الكلام»، في هذا السياق، دالة على مبدأ فني وجمالي مرتبط بعملية «الاختيار»، التي يمارسها المبدع حين يصطفي من الكلام ما يتوافق وشرائط البلاغة. لكن اللافت في هذا الكتاب أن صاحبه بمجرد أن يقدم هذا التحديد للبلاغة حتى يشرع في حديث مطول عن الشعر، ليس له من مبرر في كتاب اختصه صاحبه بـ «نقد النثر»، غير أن هذا الإجراء يسعفنا في تبين مقصوده من عبارة «تأليف العبارة» التي وسم بها هذا الباب، إذ وضح أنها منصرفة، عنده، لتعني اسما جامعا للكلام البليغ عموما، نثره ونظمه. يرجح ذلك أن المؤلف ينتقل مباشرة بعد حديثه عن الشعر وأقسامه إلى بسط القول في النثر وأنواعه، فقد عقد لهذا الغرض بابا وسمه بـ «باب فيه المنثور وما جاء فيه»، حيث حصر في المنثور في أقسام أربعة هي الخطابة والترسيل والاحتجاج والحديث. يقول: «وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا»(204)، ولكل واحد من هذه الأقسام موضع يستعمل فيه:

1- **الخطب**: تستعمل في إصلاح ذات البين، وإطفاء نائرة الحرب، وحمالة الدماء، والتسديد للملك، والتأكيد للعهد في عقد الأملاك، وفي الدعاء إلى الله عز وجل، وفي الإشادة بالمناقب.

2- **الترسيل**: يستعمل في الاحتجاج على المخالفين من أهل الأطراف، وذكر الفتوح وفي المعاتبات والاعتذارات.

3- **الجدل**: يقصد به إلى إقامة الحجة فيما اختلف فيه اعتقادا المجادلون، ويستعمل في المذاهب والديانات وفي الحقوق والخصومات، والتنصل في الاعتذارات، ويدخل في الشعر وفي النثر.

4- **الحديث**: ما يجري بين الناس في مخاطباتهم ومناقلاتهم.

يتصل، بموضوع بحثنا من هذا التقسيم، أمران مهمان:

تعيين مصطلح «النثر» صيغة جامعة لأصناف من التواصل الأدبي (الأنواع الأدبية)، وغير الأدبي (التواصل اليومي العادي)، ثم امتزاج الشفاهي بالكتابي، حيث يمزج المؤلف بين الفنون النثرية الشفوية (الخطابة - الحديث)، والفنون المكتوبة (الترسيل)، وإن كنا نلحظ هيمنة ظاهرة للأنواع الشفاهية على المكتوبة، فإذا اعتبرنا الاحتجاج (الجدل) أقرب من حيث مجالات استعماله، إلى الشفاهة لم يتبق لدينا من الأنواع الداخلة في المكتوب إلا «الترسيل».

ومن النقاد الذين أظهروا اهتماما بمسألة التصنيف في تراثنا ابن عبدالغفور الكلاعي الذي اختص جنس «النثر» بكتاب قصد فيه إلى «إحكام صنعة الكلام»، وهو نهج جدير بالتدبر والاعتبار، ففي هذا الكتاب يعلن الرجل انتصاره للكلام المنثور على حساب المنظوم، ذاهبا إلى أن النثر، في الممارسة الإبداعية أصل الشعر «فرع تولد منه»[205]. وبرغم أولوية النثر، فيما يقرر ابن عبدالغفور، وأسبقيته على الشعر، فإن الدارسين ذهلوا عن قوانينه فتركوها من غير إحكام، وغفلوا عن أفانينه فتركوها من غير حصر، لكل ذلك انتدب الكلاعي كتابه لإحكام صنعة النثر مبررا انصرافه عن الشعر بما ناله من حظوة لدى الدارسين لم تتوافر لصنوه (النثر).

بعد أن بسط الكلاعي أسبابه في تفضيل صناعة النثر على الشعر، توقف عند أصناف النثر (يسميها «ضروبا») فجهر ببعض هذه الأصناف وسكت عن بعض: «... وتأملت - أدام الله توفيقك - النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم، فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب، لأن كثيرا من العلماء عنوا بهذا الباب، وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل ومنها التوقيع ومنها الخطبة ومنها الحكم المرتجلة، والأمثال المرسلة، ومنها المورى والمعمى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق ومنها التأليف، وتأملت - أكرمك الله - الأسجاع فوجدتها على ضروب وأنواع...»[206].

إن التصنيف عند الكلاعي، كما يمكن أن نستبين من الشاهد، عملية بحث مقصودة، فهي لا تأتي عفوا أو عرضا، ولكنها مستندة إلى وعي تصنيفي تحصل للكلاعي فصدع به ومارسه بعد «تأمل» في أقسام النثر «بحثا» عن «ضروب الكلام». ومما يدل على أن عملية التصنيف، عند الكلاعي، واعية بحدودها وصفتها وضوح التصور المنهجي عنده لموضوعه وأدواته، فقد أقصى الشعر من دراسته لأسباب فصلها كما أقصى بديع النثر لأن غيره تكفل ببحثه وتقصيه. وإذن، فالكلاعي ينصرف عامدا عن الشعر وبديع المنثور ليتوجه قصدا إلى بحث ضروب النثر، التي شكلت نقطة البحث في دراسته.

وقد وقف الكلاعي في تدبره تجليات الممارسة النثرية عند قطاعات أربعة هي:

1 - الشعر. 2 - بديع النثر.

3 - ضروب الكلام. 4 - الأسجاع.

وقد أسلمه تقليب النظر في هذه القطاعات الإبداعية إلى رسم دائرة تصنيفية تضم أنواعا نثرية ثمانية هي بعض، وليس كل، ما يمكن أن تنقسم إليه «ضروب الكلام».

وإذا تأملنا هذه الضروب النثرية المرصودة من قبل الكلاعي وجدنا بعضا منها قد جاء مفردا، فيما جاء بعض آخر مزدوجا.

تتمثل الأنواع المفردة في:

1 - **الترسيل**: ويختلف باختلاف الأزمنة.

2 - **التوقيع**: يكون على الرقاع في آخر الرسائل.

3 - **الخطبة**: تقوم عند العرب على كلام منظوم له بال.

4 - **تأليف الكتب**: ويدخل فيه الكلاعي كتب النقد والإبداع وكتب المختارات وكتب الاختصارات والشروح.

5 - **التوثيق**: من اختصاص ديوان الإنشاء ويتعلق بالمحاضر والسجلات والوصايا والعقود.

أما الأنواع المزدوجة فتضم:

6 - **الحكم المرتجلة والأمثال السائرة**: ويجعل الكلاعي الأمثال على ضربين:

أ - ما روي في الخطب والرسائل.

ب - ما يأتي جوابا مرتجلا للسائل.

7 - **المورى والمعمى**: سمي كذلك لأن باطنه على غير ظاهره، وهذا الضرب موجود في المنثور والمنظوم.

8 - المقامات والحكايات: تربط المقامات بالهمذاني، أما الحكايات فيمثل لها بكتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع، وكتاب «القائف» للمعري.

أما الأسجاع فقد جعلها محطة تالية لهذه «الضروب» فهي، عنده، قابلة للتصنيف وفق الصورة التي تتحقق بها في النصوص، لأنه بعد انقراض النوع الكلامي الذي يمثلها، وهو «سجع الكهان»، فقد تحولت الأسجاع إلى صفة إيقاعية في الكلام، متحققة في بعض ضروب النثر.

من الملاحظ التي يمكن أن يسلم إليها تدبر هذا التصنيف أن الأنواع المفردة داخلة كلها، باستثناء الخطبة، في الكتابة، وإن اختلفت بعد في خصائصها الأسلوبية والبنائية. أما الأنواع المزدوجة فبينها تماثل وتشاكل؛ فبين الحكم والأمثال أكثر من آصرة نسب، وبخاصة مرجعيتهما المرتبطة بالتجارب الإنسانية المشتركة، وكذلك المورى والمعمى اللذان يتفقان في الدلالة على ضرب من الكلام ظاهره مختلف عن باطنه. ويدخل فيه الكلاعي التورية واللغز والكناية وغيرها مما يكون لامتحان الذهن. أما الجمع بين المقامات والحكايات فلسنا نعثر على أي إشارة تدل على وعي تحصل للكلاعي باشتراكها في خاصة السرد أو البناء، فقد اكتفى الكلاعي في الباب الذي عقده لهذين النوعين بسوق نماذج مقامية للبديع، وفي الحكايات ساق أنموذجا من «القائف» للمعري، وعدا الإشارة إلى تفضيل «القائف» على «كليلة ودمنة» لا نعثر على أي تفصيل لخصائص الأنواع السردية، بل إن موقفه المعلن من السرد يستبطن الكثير من السلبية، كما يمكن أن نستبين من وصفه «كليلة ودمنة» و«القائف» بأنهما «من الحكايات المختلقة والأخبار المنمقة»[207].

إذا كانت الاجتهادات السابقة تمثل تصورات نقاد الأدب فإن الخوض في قضية تصنيف الخطابات لم تكن حكرا عليهم وحدهم بل شاركهم في هذا المسعى منظرو البلاغة الإعجازية.

ولعل الباقلاني أن يكون أبرز من خاض في هذه المسألة من هذا المنظور، فقد صدر في كتابه «إعجاز القرآن» عن خلفية إعجازية واضحة، جعلته لا يرخي لقلمه العنان عند الخوض في قضايا النص الشعري، حيث كان يفلح دوما في كبح جماحه للتركيز على موضوعه الأصلي الذي انتدب إليه كتابه: بيان «إعجاز القرآن» وإثبات تفوقه على سائر الإبداعات اللفظية التي أنتجها «العربي». وقد كان بدهيا أن تتأثر مناولة الباقلاني لمختلف الأنواع الأدبية التي يضمها سجل الكلام العربي إقصاء واحتواء، ترتيبا وتصنيفا، بخلفيته الإعجازية التي وجهت نظره النقدي والبلاغي إلى اعتبار القرآن نصا نموذجيا متعاليا.

يقول الباقلاني في مقدمة كتابه محددا مقاصده من تأليف الكتاب التي يحصرها في وصف متصرفات الخطاب، وترتيب وجوه الكلام وأقسامه من «شعر ورسائل وخطب وغير ذلك من مجاري الخطاب، وإن كانت هذه الوجوه الثلاثة أصول ما يبين فيه التفاصح وتقصد فيه البلاغة، لأن هذه أمور يتعمل لها في الأغلب ولا يتجوز فيها، ثم من بعد هذا الكلام الدائر في محاوراتهم والتفاوت فيه أكثر، لأن التعمل فيه أقل إلا من غزارة طبع أو فطانة تصنع وتكلف»[208].

نستبين من هذا الشاهد أن الكلام يتفرع عند الباقلاني إلى أقسام ثلاثة يسميها «أصولا»، وهي الشعر والرسائل والخطب. ومما يسترعي انتباه الناظر في هذا التقسيم، عدم اقتصاره على الأقسام الثلاثة التي قررها «أصولا» لأجناس الخطاب، ولكنه يشير إلى أن هناك «أصولا» أخرى غير هذه كانت متداولة في عصره، كما يمكن أن يستفاد من قوله: «وغير ذلك من مجاري الخطاب»، وكذلك «الكلام الدائر في محاوراتهم»، وإن كان الباقلاني لا يظهر أدنى عناية بحصر هذه الأنواع أو تفصيل القول فيها. وهو أمر مرتد إلى أن هذه الأنواع التي لم تتوافر لها مقومات «الأدبية» بخلاف «الأصول» الثلاثة التي توافرت لها شرائط الكتابة الفنية، إذ «يبين فيها التفاصح ويقصد فيها البلاغة». أما المحاورات وغير ذلك من «مجاري الكلام» فإن الباقلاني يخرجها من دائرة اهتمامه، فلا يعنى بتقصيها وتصنيفها، لأنها لم تنتج وفق القواعد التي تحددها «الصناعة». وإذا كان قد اتفق لها من السمات ما تلتقي فيه بالأصول الثلاثة، فإن ذلك مرتد فيها إلى «الطبع» و«الفطانة» وليس «القصد» و«التعمل». وبهذا الاعتبار فإن هذه «الأصول» لا ترقى إلى مستوى «الصناعة».

نستفيد مما سبق أن الباقلاني لم يستطع تجاوز مقولة «الإعجاز» التي شكلت أسا أدار عليه كتابه؛ فانشغاله بإبراز تميز النص القرآني وتفوقه جعله لا يعتني من الأنواع إلا بتلك التي تقترب في تكوينها البلاغي والأسلوبي من النص - الأنموذج (القرآن الكريم). ومن هنا كان قبول الأنواع الخطابية أو رفضها مرتهنا، عند الباقلاني، إلى حظها من الفصاحة والبلاغة، ذلك ما نتبينه من العبارة التالية التي يوردها الباقلاني في معرض مرافعته عن فكرة تفوق النص القرآني على «الأصول» الثلاثة، التي قررها من قبل أجناسا خطابية توافرت لها شرائط «القول البليغ»:

«من كان قد تناهى في معرفة اللسان العربي [...] فليس يخفى عليه إعجاز القرآن كما يميز جنس الخطب والرسائل والشعر»(209).

إن تخصيص هذه الأجناس الثلاثة بالعناية إنما يرتد إلى اشتراكها في «التعمل» و«الصناعة»، وبذلك يستقيم للباقلاني المقارنة بينها والقرآن ابتداء، ليخلص - انتهاء - إلى إثبات تفوق النص القرآني على هذه الأنواع جميعا في مقاييس الفصاحة والبلاغة.

وإلى ذلك نعثر عند الباقلاني في المواضع التي يختصها بالحديث عن «إعجاز القرآن» وبلاغته ذكرا لأقسام الخطاب غير الأصول الثلاثة، إما بشكل صريح وإما ضمني يفهم من صيغ القول التي يستعمل للدلالة على أنواع أدبية مثل أخبر (الخبر) وضرب (المثل) وذكر (قصة) يوسف... ومما يسترعي انتباه الدارس أن أجناس الخطاب في القرآن، فيما يرصد الباقلاني، وفيرة تتوزع ما بين خبر ومثل وقصة وموعظة... وهي أجناس لم يتضمنها تقسيم الباقلاني لأجناس الكلام العربي. وهو أمر يمكن أن يرتد إلى الخلفية الإعجازية التي حكمت هذا الباحث ووجهته لأن يعتبر جميع الأجناس الخطابية، التي تضمنها القرآن مستحقة للذكر والتنويه، لما حازت من فصاحة وما انطوت عليه من بلاغة. أما كلام العرب فلم تتوافر شروط البلاغة إلا لأجناس منه ثلاثة هي الشعر والرسائل والخطب. وقد استحقت، بمقتضى ذلك، الاعتراف بها أجناسا أدبية. أما الأصناف الخطابية الأخرى مثل المحاورات والشعر القصصي فلم تتوافر له هذه الشروط، فكان أن أسقطها الباقلاني من خطاطته التصنيفية.

لقد اعتمد الباقلاني «مقولة الإعجاز» عيارا في الحكم على حظ الأنواع الأدبية من الفصاحة والبلاغة، الذي يستند إليه في تحديد قيمتها «الأدبية»، وبالتالي صلاحيتها للتداول من عدمه. وهو إجراء يجليه موقفه المعلن من جنس «القصة» الذي اتسم بازدواجية واضحة؛ فهذا الجنس يحظى عنده، من جهة، بالاعتراف والمقبولية عندما يرد في القرآن الكريم إذ يعتبرها، في هذه الحال، نوعا من الخطاب ساميا توافر له من شرائط البلاغة ما استحق معه أن يدرج ضمن الأنواع الخطابية الأخرى التي استوعبها النص القرآني، مثل الموعظة والمثل والخبر، لكن موقف الباقلاني من هذا الجنس يختلف تماما عندما يرد، من جهة مقابلة، في الشعر، حيث يكون حظه من البلاغة، في زعمه، منعدما. ولذلك توجب إخراجه من دائرة الأغراض الشعرية المعترف بها مثل المدح والفخر والرثاء.

وقد عبر الباقلاني عن هذا الموقف الرافض للقصة نوعا خطابيا في جنس الشعر في معرض مفاضلته بين بلاغة السرد القصصي في النص القرآني والنص الشعري، حيث يقرر أن أي سورة من سور القرآن «تتضمن من القصص ما لو تكلفت العبارة عنها بأضعاف كلماتها لم تستوف ما استوفته [...] وإن أردت أن تتحقق ما وصفت لك فتأمل شعر من شئت من الشعراء المفلقين، هل تجد كلامه في المديح والغزل والفخر والهجو يجري مجرى كلامه في ذكر القصص، إنك لتراه

إذا جاء إلى وصف واقعة أو نقل خبر عامي الكلام سوقي الخطاب، مسترسلا في أمره متساهلا في كلامه، عادلا عن المألوف من طبعه»[210].

يمكننا الانتهاء، من هذا الاستعراض لآراء النقاد والبلاغيين العرب القدامى حول مسألة تصنيف الخطابات الأدبية، إلى أن غالب هذه الآراء جاء متفقا في كثير من القضايا المتعلقة بتصنيف الكلام العربي، إذ نصادف عندهم التصنيف نفسه لبعض التجليات النصية بالنظر إلى وجود قيم ثابتة وقارة. وهو ما يظهر جليا في حديثهم عن «النوع الأدبي» بوصفه صيغة جامعة تستوعب مختلف الممارسات اللفظية التي توافرت لها شروط «الأدبية»، وحظيت بالقبول والتداول، فمعظم المقترحات التصنيفية يتفق في تقسيم الكلام إلى جنسين كبيرين هما الشعر والنثر، اللذين ظلا حاضرين باستمرار على امتداد تاريخ الأدب العربي.

وإذا كانت آراء النقاد قد جاءت متفقة فيما يتصل بـ «أجناس الكلام»، فقد تباينت عندما تعلق الأمر بتقديم مقترحات تصنيفية للأنواع التي تتفرع إليها الأجناس، فإذا كنا نجد اتفاقا بين النقاد، يصل حد التطابق والتواتر فيما يتصل بالأنواع «الثابتة»، مثل تفريع جنس الشعر إلى نوعين هما القصيد والرجز، وجنس النثر إلى رسالة وخطبة، فإن الاختلافات ما تلبث أن تظهر عندما يتعلق الأمر ببعض الأنواع التي يمكن نعتها بـ «المتحولة»، مثل الخبر والحكاية والدعاء والحديث.

إذا كانت هذه النظرات النقدية المأثورة عن القدماء كاشفة عن وعي بمسألة الأنواع الأدبية، فإنه يصعب، عند التدقيق، اعتبارها مصادر في تجنيس الكلام العربي، لأن الوعي الذي تعبر عنه غائم وفي بداياته. إن وعى ضمنا بالظاهرة، فقد بقي عاجزا عن حصرها وضبط حدودها، فكان أن جاءت الأحكام المأثورة عن القدماء انطباعية ومعيارية في الأعم الأغلب، برغم عمقها أحيانا. صحيح أنهم تفطنوا إلى العديد من قضايا التشغيل الأنواعي لمقومات العمل الأدبي، مثل الانتباه إلى أن كل نوع أدبي إنما يستخدم اللغة استخداما خاصا ومتفردا، يتوافق والثوابت التي بها يتقوم. وهو ما يظهر جليا في ارتهان حكمهم على الشاعر أو الناثر بالإجادة أو عدمها إلى مدى استجابة الأعمال المفحوصة لتصوراتهم عن خصائص النوع وتقاليده، كما تجليه ملاحظاتهم المعلنة بصدد النصوص الأدبية. فهذا الشاعر أجاد لأنه أصاب الغرض أو النوع، والآخر لم يجد لأنه حاد عن السنن المرعية في الغرض أو النوع، الذي يكتب وفق أصوله وضوابطه. لكن البلاغة العربية «لم تكن تنظر إلى الأسلوب انطلاقا من التصور التجنيسي، ولكنها كانت ترى بشكل عام أن الأسلوب شيء واحد غير قابل للتنوع»[211]. ولعل ذلك أن يرتد في بعض جوانبه على الأقل[212] إلى ذلك التعلق الأسمى الذي ربط البلاغة العربية بالقرآن العظيم، مما ترتب عنه حصر التفكير البلاغي في خدمة النص القرآني شرحا لإعجازه، وتبيانا لتفوقه على سائر المنتجات اللفظية التي أنتجها «العربي». ولم يكن من سبيل إلى تحقيق هذا المقصد الشريف إلا بانتهاج سبيل المقارنة بين بلاغة القرآن وبلاغة الأنواع الأدبية الأخرى، التي روعي في اصطفائها موضوعا

للتأمل البلاغي أن تكون مقاربة لبلاغة القرآن، حتى يظهر «الإعجاز» واضحا وجليا. وقد كان لجنس الشعر القدح المعلى في هذا المضمار كما استخلص ذلك محمد مشبال: «لقد أظهر تأملنا في الخطاب البلاغي الموروث أن علماءنا لم يصدروا في صياغة تصوراتهم عن مقولة الأجناس، فقد استأثر بوعيهم الجمالي جنس أدبي وحيد لم يستطيعوا الفكاك منه حتى وهم يستشرفون نصا ملك عليهم مشاعرهم، فهبوا لبيان «دلائل إعجازه» و«أسرار بلاغته»[213].

لقد عملت هذه المشاغل، التي غلبت على التفكير البلاغي العربي، على توجيه البلاغة العربية إلى إغفال مبدأ الخصوصية، والاعتقاد في بلاغة واحدة تتحقق في «الكلام البليغ» عموما بنسب متفاوتة. أما صورتها المثلى فقد تجسدت في بلاغة القرآن - الكتاب المعجز. لكل ذلك كنا نعتبر النظرات النقدية الواصلة، في تراثنا البلاغي، بين الاختيار الأسلوبي للمبدع، وقواعد النوع الذي يبدع وفقه، مفيدة بالنسبة إلى الباحث الذي يتوجه إلى دراسة الأدب العربي في ضوء مقررات نظرية الأنواع. لكن ذلك ليس مدعاة لوصف البلاغة العربية بأنها بلاغة الجنس الأدبي. فهذا التوصيف يبقى بالنسبة إلينا مجرد طموح نقدي نستشرفه فيما نروم من درس لنصوص الأدب العربي المتباينة من حيث الأشكال والأنواع والصيغ والأنماط «وإلا من يجرؤ على ادعاء أن موروثنا البلاغي الذي نشأ مرتبطا بأصول النحو، قد تجاوز حدود الجملة إلى التفكير في الأجناس الأدبية؟»[214].

تأصيل الأنواع وتصنيفها في النقد العربي الحديث[215]

لقد جاء اهتمام النقد العربي الحديث بمباحث الأنواع متأخرا نسبيا، وليس عندنا من تفسير لهذه الظاهرة سوى البواعث الأيديولوجية، التي وجهت عناية المعاصرين إلى الإكباب على التراث فحصا وتنقيبا، يحدوهم في ذلك طموح إلى إبراز سمات الحداثة في هذا التراث إثباتا لأسبقية العرب إلى الكشوفات الأدبية والنقدية دفعا لتهمة التأخر عن الغرب. أما البداية الفعلية للاهتمام بمباحث الأجناس فلم تنطلق، عربيا، إلا في الثمانينيات لتبدأ في التنامي منذ ذلك الحين، حتى استوت في السنوات الأخيرة في دراسات متخصصة محضها أصحابها لفحص قضايا الأجناس من وجهة أنظار متغايرة. وقد رأينا أن نصرف بعض جهدنا في هذا المحور إلى فحص المسألة الأنواعية في المنجز النقدي لباحثين معاصرين (عبدالفتاح كيليطو - سعيد يقطين - فرج بن رمضان) في سعي إلى استخلاص معالم الدرس الأنواعي في النقد العربي الحديث.

(1)

لعلي لست مغاليا إذا اعتبرت أعمال الناقد المغربي عبدالفتاح كيليطو مفصلا مهما في الدراسات النقدية الحديثة، التي اهتمت بمجال نقد الموروث السردي استنادا إلى المنهجيات الحديثة، فقد بذل كيليطو جهدا خصيبا في هذا المجال منذ أعماله الأولى التي كتبها بالفرنسية،

ثم ما لبثت أن ظهرت بالعربية تباعا في وقت متقارب خلال العقود الأربعة الأخيرة مثل «الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية» و«المقامات - دراسة في السرد والأنساق» و«العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة». بعد ذلك توجه كيليطو إلى الكتابة بالعربية، فظهرت له جملة أعمال أكب فيها على فحص ودراسة بعض الجوانب الجزئية المتصلة بقضايا السرديات، التي تفرغ لها كيليطو فشكلت مشروع عمره الذي خصه بكل وقته وجهده. ويمكن التمثيل لدراسات كيليطو التي انشغلت بجوانب جزئية من الموروث السردي بـ «الأدب والغرابة». وإلى جانب ذلك اختص كيليطو السرد العربي بمعالجات على نحو كلي كما هي الحال في كتابيه: «الغائب: دراسة في مقامة للحريري» و«الحكاية والتأويل: دراسة في السرد العربي».

وفي جميع هذه الدراسات كانت المسألة الأجناسية حاضرة، إذ غالبا ما كان كيليطو يعمد إلى بحث الضوابط الأجناسية للأعمال التي عني بدرسها[216]. غير أن تتبع هذه الدراسات للوقوف على تصور كيليطو لقضية الأجناس أمر يطول لتوزعها في مواضع من مؤلفاته متفرقة، لكل ذلك رأينا أن نقتصر على الدراسة الموجزة التي ضمنها فصلا من كتابه «الأدب والغرابة»، وهو الفصل الذي وسمه كيليطو بـ «تصنيف الأنواع»[217].

في سياق دراسته لغرابة النص الأدبي وعلاقته بالجنس الذي يندرج ضمنه رأى كيليطو أن تحديد مفهوم النص قد يكون مفيدا لتحقيق هذا المقصد، ومن هنا قدم تصوره لـ «النص» باعتباره «تنظيما لغويا فريدا»[218]، يتميز من «اللانص» بكونه ذا «مدلول ثقافي»[219]، حيث الكلام، من منظور كيليطو، «لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة»[220]؛ أي أنه لا يمنح صفة «نص» إلا من منظور «ثقافة معينة»، بما يفيد أن الكلام الذي توافرت له خصائص «النصية» فاعتبر «نصا»، من منظور ثقافة معينة، قد لا يعتبر كذلك في ثقافة أخرى تنظر إليه بوصفه «لا نصا».

وبذلك يكون «النص» عند كيليطو إنما يتحدد في مقابل «اللانص»، فإذا كان النص يتميز بكونه «ليس له تنظيم ولا مدلول ثقافي»، ومن ثم «لا يفسر ولا يعلم ولا يحظى بأي اهتمام»[221]، فإن «النص» يتميز بأنه تنظيم له مدلول ثقافي وأدبي، وهو ما يمكنه من أن يدخل في علاقة مع «الخطاب الأدبي» ليحقق من خلال هذه العلاقة «نمطا» داخل ذلك الخطاب، حيث النص الذي يطغى عليه المنحى التعليمي مثلا، تهيمن فيه صيغة «الأمر والنهي». وهو ما ينقل هذه النصوص إلى أجناس تمثل «الموعظة» و«الحكمة» و«خطبة الجمعة»[222]. إن هذه الصيغ المتميزة هي التي وسمت الحكم والأمثال، فيما يرى كيليطو، بسمات خاصة فرقتها عما «ليس نصا»، ومن ثم سميت «نصوصا»[223]. وعلى الرغم من هذه الفروق الموجودة بين هذه الأنواع، فقد لحظ كيليطو أن القاعدة نفسها تعمل فيها جميعا[224].

إن هذه التحديدات التي يسوق كيليطو بغية تمييز «النص» من «اللانص» لتدفعنا إلى التساؤل عن علاقة النص بالجنس الذي يرتقي إليه.

إن الجنس الأدبي عبارة عن محددات سابقة على النص؛ أي بنيات نصية مجردة. أما النص فهو بنيات نصية منجزة تتحقق فيها ومن خلالها البنيات المجردة، وبذلك تكون العلاقة بين النص والجنس أن الأول تحقيق للأخير وتكوين له، ويتم ذلك عندما تشترك مجموعة من النصوص في السمات الجوهرية نفسها، التي تؤشر إلى ارتقائها إلى جنس أدبي بعينه، سواء كان هذا الجنس موجودا أو محتملا أو مفترضا. يقول كيليطو:

«النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها»[225]، مما يعني أن ظهور مفهوم النوع الأدبي يقتضي تعددا في النصوص، شريطة أن يقوم هذا التعدد النصي على التواتر والتكرار؛ أي أن مكونات نصية بعينها تظهر في جميع النصوص المندرجة تحت الجنس نفسه، وهو ما يتضح معه أن مفهوم النوع عند كيليطو مؤسس على مفهوم «تقاليد القراءة» أو «أفق الانتظار» الذي قال به ياوس مستلهما جادمير، حيث إن قراءة نصوص تشترك في المكونات نفسها تخلق لدى القارئ «توقعات» يقرأ في ضوئها جميع النصوص التي تنتمي للنوع نفسه، فإذا صادف القارئ نصا لا يخضع للتحديدات نفسها، فإن أفق انتظاره يخيب وينكسر، فيدرك أنه أمام نوع جديد مباين لما تعود عليه، وهو ما يقتضيه اعتماد استراتيجية في التلقي جديدة توائم النوع الجديد.

إن القارئ لا يشعر بأنه قد خرج من نوع إلى آخر إلا في اللحظة التي يواجه بعناصر جديدة تلقي به خارج حدود «التقاليد» التي كرستها سلسلة التلقيات التي خضع لها النوع. وكذا الآفاق المتعاقبة عليه تاريخيا. ولكن ما هي هذه العناصر التي تستطيع، بتوافرها في النص، أن تجعله مندرجا في نوع محدد، فإذا غابت أدرج في غيره؟

لقد جعل كيليطو هذه العناصر صنفين: عناصر أساس وعناصر ثانوية، ويقوم التمييز بينهما، عنده، على أساس أن العناصر الثانوية يمكن للنص أن يتجاوزها من دون أن يتضرر انتماؤه النوعي. أما العناصر الأساس فإن النص لا يمكن أن يتجاوزها من دون أن تتأثر نسبته إلى النوع، لأن عدم احترامه للعناصر الأساس في النوع يخرجه من دائرة النوع ليدرجه في دائرة نوع آخر، وفي حال انتهاك النص لعناصر الجنس الأساس بشكل مطلق، فإن ذلك يؤدي إلى ظهور نوع جديد.

تقودنا هذه المراجعات، التي يقدمها كيليطو لقضية الأنواع الأدبية، إلى تقرير مبدأين أساسين تقوم عليهما الأنواع: يتمثل المبدأ الأول في الاستناد إلى تكرار عناصر بعينها (العناصر الأساس باصطلاح كيليطو) في مجموعة من النصوص لترتيبها في أجناس وأنواع. أما المبدأ الثاني فيتمثل في تحول الأنواع عند انتهاك العناصر المعتبرة جوهرية في النوع، حيث إن خرقها أو تعديلها يفضي إلى ظهور أنواع جديدة.

إن خصائص النوع، فيما يرى كيليطو، لا تتحدد إلا من خلال تعارضها مع الخصائص المعتمدة في أنواع أخرى، ويشبه كيليطو مبدأ التعارض الذي تقوم عليه الأنواع بالعلامة اللغوية

عند سوسير، ليستخلص أن «النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى»[226]. وهو ما يقتضي الدارس، الذي يروم دراسة نوع مفرد، أن يأخذ بعين الاعتبار المقومات الأنواعية في الأجناس الأخرى، لأن «دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة»[227].

وبعد أن أشار كيليطو إلى تقسيم الكلام عند القدامى إلى نظم ونثر قدم مقترحه الخاص لتصنيف الأنواع استنادا إلى «تحليل علاقة المتكلم بالخطاب»، حيث رأى أن الأنماط الخطابية لا تتعدى أربعة هي[228]:

1 - **المتكلم يتحدث باسمه**: الرسائل، والخطب، والعديد من الأنواع الشعرية التقليدية.

2 - **المتكلم يروي لغيره**: الحديث، وكتب الأخبار.

3 - **المتكلم ينسب خطابا إلى غيره.**

4 - **المتكلم ينسب إلى غيره خطابا يكون هو منشئه.**

لعل ما يثير انتباهنا في هذا التصنيف استناده إلى مرتكز أساس هو «علاقة المتكلم بالمخاطب» أكثر من استناده إلى علاقة المتكلم بالخطاب، أما فيما يخص الصيغة التي يعتمدها كل نمط خطابي فإننا نلحظ أن الصيغ الأربع التي قررها كيليطو ليست خالصة تماما، وهو ما أشار إليه كيليطو نفسه عندما لحظ تداخل الصيغ في قول امرئ القيس مثلا:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي

فقد سجل كيليطو أن «هذا البيت يتضمن نمطين من الخطاب: كلام الشاعر من الصنف الأول، أما كلام حبيبته فإنه من الصنف الثاني (إن كان الأمر يتعلق برواية) أو من الصنف الرابع (إن كان الأمر يتعلق بنسبة)»[229]. كما يمكننا أن نضيف ملحظا على هذا التصنيف آخر مؤداه أن الصيغة لا تكون دائما ملائمة للجنس، ويمكن التمثيل لذلك بالرسالة، فالصيغة التي يفترض اعتمادها في هذا الجنس، وفق كيليطو، هي الأولى لأن المتكلم يتحدث، في هذا الجنس، باسمه وهو ما لا يتحقق دائما، فلسنا نعدم بعض الرسائل التي يتوارى فيها منشئها تماما، كما هي الحال في الرسائل التي يتولى المنشئ كتابتها نيابة عن السلطان مثلا.

إن كيليطو لا يقدم، في هذا المقترح، تصنيفا للنصوص. ويبدو أن هذا الأمر لم يكن من مشاغله في هذه الدراسة، التي سعى من خلالها إلى تقديم مبادئ عامة من شأنها أن تسعف من يتصدى لتصنيف النصوص في تحقيق مسعاه.

ومما يؤكد انشغال كيليطو، أساسا، بالسعي إلى استخلاص المبادئ العامة ما وجدناه عنده من محاولة لاختزال الأنماط الخطابية الأربعة بعد تحليلها إلى نمطين رئيسيين هما:

1 - **الخطاب الشخصي**

2 - **الخطاب المروي**

وهذا النمط من الخطاب يتفرع عنده إلى:

1 - بدون نسبة
2 - بنسبة
أ - صحيحة
ب - زائفة
ج - خيالية

وقد اتخذ كيليطو من مقامات الهمذاني حقلا تطبيقيا لاختبار هذه العلائق، ليخلص في النهاية إلى اعتبار المقامات مندرجة في «الخطاب المروي بنسبة خيالية»[230].

على الرغم من الجهد الخصيب الذي بذله الباحث لتدقيق مفهوم النوع، فقد بقي هذا المفهوم ملتبسا وغير دقيق. وهو أمر يمكن أن يرتد إلى توسيع كيليطو مفهوم النوع بحيث شمل، في تشغيله، الخطب والرسائل والقصة والمقامة والمثل والموعظة والحكمة والسير والتراجم والأخبار والشرح والحديث والحكايات والروايات البوليسية، فكل هذه المخاطبات عنده أنواع. وهو ما يتعذر معه تحديد الأسس الخاصة بكل نوع على حدة، كما يؤدي إلى تداخل الأنواع بشكل يصعب معه التمييز بينها بدقة. فالحكمة مثلا عند كيليطو نوع مستقل وقائم بذاته، وذلك أمر يحتاج تقريره إلى مراجعة وتمحيص لترسيم الحدود بين الحكمة في شعر زهير والحكمة في «كليلة ودمنة» مثلا، وقل الشيء نفسه عن الموعظة التي يعتبرها كيليطو نوعا، في حين نجدها تتحول إلى صفة موضوعية في العديد من الأنواع الأدبية الأخرى مثل الخطبة والخبر وكتب الحديث والمقامة والمقام.

إن فحص تصور كيليطو لمفهوم الجنس الأدبي ليكشف عن موقف متشدد، حيث جميع النصوص، فيما يقرر كيليطو، مندرج بالضرورة ضمن جنس محدد، وليس هناك من نص يمكنه الإفلات من قبضة الجنس. وليس يخفى ما ينطوي عليه هذا التصور من شطط، إذ يتجاهل حقيقة بدهية لا نخالها تخفى على الباحث، وهي أنه ليس جميع النصوص خاضع لسلطة الجنس، فقد بقي العديد منها متعاليا لا يقبل الانصياع لضوابط التجنيس والتصنيف، كما هي الحال بالنسبة إلى القرآن الكريم، الذي مثل في السياق العربي نصا لغويا يتجاوز، بلاغيا، سائر التجليات اللفظية التي أنتجها «العربي»، وقد شكل بذلك حالة متميزة ومفردة في تاريخ الأجناس الأدبية، فلا هو بالشعر ولا هو بالنثر ولكنه «قرآن» باصطلاح العميد[231].

وقد ذهب كيليطو بعيدا في تكريس سلطة الجنس الأدبي، إذ يرى أن المبدع يفقد حريته تماما أمام قواعد النوع التي يخضع لها خضوعا مطلقا من دون أن تكون لديه إمكانية التعديل في مقتضياته أو تغييرها. وهو صريح قوله:

«إن أنواع الحكاية كثيرة وهناك أنواع تفرض تسلسلا معينا يكون على القائم بالسرد أن يحترمه [...] فالمعروف أن منشئ المقامات احترموا بصفة عامة التسلسل الثابت للأفعال

السردية كما وضعه الهمذاني، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تحقيق الإمكانية النهائية الذي قلنا بأنه المجال الوحيد، الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد، يكون بدوره مقيدا بالنوع، بحيث تنعدم تماما حرية الاختيار»[232].

إذا كان المبدع يخضع لمقتضيات النوع ويتقيد بعناصره الأساس، فإن خضوعه ليس مطلقا ولكنه امتثال جزئي لقواعد النوع الجوهرية. فالمبدع دائما يصارع القيود التي يفرضها النوع، في مسعى إلى تعديلها بما يوائم نصه من جهة، ويساير التطور الأدبي من جهة مقابلة. وكيليطو نفسه يقرر، كما سبقت الإشارة، أن النوع لا يتضرر إذا اقتصر التعديل على العناصر الثانوية فيه.

(2)

من الدراسات المهمة التي وقفت من قضية الأجناس الأدبية وقفة جادة، دراسة سعيد يقطين، الذي نخصص هذا الحيز للتعريف بجهده الأبرز في هذا المجال من خلال دراسته الموسومة بـ «الكلام والخبر»، التي يمكن اعتبارها تكملة للدراسة التي كان يقطين أنجزها عن كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي[233].

لقد جاءت دراسة يقطين رائدة في بابها، فخطت بالتصورات النقدية العربية خطوات متقدمة في القضايا المتصلة بنظرية الأجناس الأدبية، فقد كشف في هذه الدراسة عن وعي متطور بالإشكالات العميقة المطروحة على بساط البحث في أنواع الكلام العربي تجنيسا وتصنيفا.

ولهذا الاعتبار يمكن النظر إلى الاجتهادات التي بلورها يقطين بوصفها مقترحات جادة يمكن اتخاذها، بعد تطويرها، أساسا لإرساء معايير تصنيفية تستجيب لخصوصية أجناس الأدب العربي. ومما يساعد على بلوغ هذا المقصد العزيز أن يقطين يظهر وعيا متقدما وهو يخوض في قضايا تجنيس النصوص التراثية وتصنيفها، فقد استشعر، شأن العديد من المحدثين، بأن المعايير التصنيفية المعتمدة في نظرية الأجناس الغربية قاصرة عن استيعاب التجليات النصية المختلفة التي يزخر بها التراث العربي. وانطلاقا من هذا الوعي، الذي تحصل للباحث، سعى إلى إنجاز تركيب عبر الإفادة من التصورات التي تتيحها نظرية الأجناس الغربية، بعد تطويعها بما يتلاءم وخصوصية الأدب العربي.

ونظرا إلى التنوع الذي يسم هذه الانتاجات فقد استشعر يقطين بأنه سيكون من الصعوبة بمكان تصنيفها اعتمادا على أنموذج أجناسي جاهز، ولذلك رأى أنه من الأنسب استحداث معايير تصنيفية تراعي الطبيعة الخاصة لهذه النصوص، مع قدرتها، في الآن نفسه، على استيعاب جميع التجليات اللفظية شفوية وكتابية.

لقد بنى يقطين تصوره لمسألة الأجناس الأدبية على أطروحة أساس شكلت عصب كتابه مؤداها بناء نظرية عامة للكلام العربي انطلاقا من المزاوجة بين المأثور العربي واجتهادات الغرب.

ويتبين من فحص الكتاب مدى الجهد الخصيب الذي بذله الدارس إسهاما منه في التأسيس لنظرية أجناسية، تستوعب شساعة وخصوصية المادة النصية التراثية ذات الطبيعة المخصوصة والمقاصد المتباينة. وقد أفاد الباحث في صوغ مقترحاته، في هذا المجال، من الاجتهادات الباهرة التي راكمتها نظرية الأجناس في الغرب، بعدما وفق إلى تطويعها بما يستجيب لطموحه في تطوير نظرية أجناسية تراعي الخصوصية المحلية للموروث العربي، حيث تلطف يقطين في تحقيق مسماه بالتفاعل الإيجابي والخلاق بين المرجعية العربية والغربية من أجل تأصيل تصورات اجتهادية تنشد الإبداع بدل الارتهان إلى التقليد. يقول:

«إن تجديد علاقتنا بالمرجعية العربية أو الغربية يجب أن يتأسس على قاعدة الحوار العميق؛ أي التفاعل الإيجابي الذي ينشد التأصيل والإبداع بدون أي عقدة ثقافية أو حضارية»[234].

يتخذ الباحث من «الكلام» العربي باعتباره «الجنس الجامع» الذي أدرج تحته القدماء جميع الممارسات اللفظية، التي أبدعها «العربي» منطلقا للتفكير في مختلف التجليات النصية التي يتحقق من خلالها «الكلام». وقد اقتضاه ذلك التوقف عند الاجتهادات التي بلورها القدماء، من أجل بناء تصور متكامل لأجناس الكلام العربي وأنواعه وأنماطه، فانتدب الباحث الفصل الرابع من كتابه للنهوض بهذا المسعى، حيث أداره على فحص قضية «النص والجنس في الكلام العربي»؛ ففي هذا الفصل قدم الباحث مقترحه الخاص بتجنيس الكلام العربي استنادا إلى إجراءات ثلاثة رئيسة هي: المبادئ، والمقولات، والتجليات.

يقصد بالمبادئ «الكليات العامة المجردة والمتعالية على الزمان والمكان»[235]، وتتميز بأنها موجودة دائما وإن اختلفت طرائق إدراكها. ونظرا إلى تعدد هذه المبادئ فقد رأى الباحث أن يكتفي بالتوقف عند ثلاثة منها بدت له مفيدة بالنسبة إلى الإشكال الذي يخوض فيه:

يتصل **المبدأ الأول**: بـ «الثبات»، وهو الذي يحدد العناصر الجوهرية التي نميز بوساطتها ماهية الشيء من غيرها.

والثاني متعلق: بـ «التحول»، وهو مبدأ كلي مثل الأول، وإن تميز عنه بكونه غير متصل بالعناصر الجوهرية المتصفة بالثبات، ولكنه متصل بالصفات البنيوية القابلة للتحول.

أما **المبدأ الثالث**: فله علاقة بـ «التغير» لاتصاله بالظواهر، التي تتعرض للتغير بفعل عوامل محددة زمنية أو تاريخية من شأنها أن تنقل الظاهرة من وضع إلى وضع.

لقد تمكن الباحث، باعتماد هذه المبادئ الثلاثة الكلية والمترابطة، من ترصد العناصر المختلفة التي تدخل في تشكيل متصور «الكلام»، حيث نظر إليه في ذاته من خلال عناصره البنيوية، وإلى جانب ذلك درس الكلام في علاقاته وصيروراته، في مسعى إلى ترصد تفاعلاته مع غيره.

إن هذه المبادئ العامة التي يشغل يقطين عبارة عن أدوات إجرائية حاول الباحث من خلالها رصد المستويات المختلفة للكلام، ومن هنا حرص الباحث في اصطفائه لهذه المبادئ أن تكون قادرة

على ضبط مستويات الكلام الثلاثة. ويقتضيها النهوض بهذه المهمة التوفر على كفاية إجرائية عالية، تقدرها على الإحاطة، في الكلام، بالثابت الجوهري، والبنيوي المتحول، والمتغير العرضي.

وفي مسعى إلى التخفيف من طغيان التجريد الذي وسم هذه المبادئ الكلية الثلاثة، عمد الباحث إلى استدعاء مفهوم إجرائي آخر هو «المقولات»، الذي رآه ناجعا بالنسبة إلى المقصد الذي ينشد، والمتمثل في تدقيق المراتب الثلاث التي مفصل إليها الكلام لتمييز بعضها من بعض. ويقصد بالمقولات «مختلف التصورات والمفاهيم التي نستعملها لرصد الظواهر ووصفها»[236].

ولما كانت هذه التصورات والمفاهيم مرتبطة بتمثلاتنا للأشياء، فإن المقولات تكون «متحولة»، لأن طرائق تمثل الأشياء مختلفة وفق الأعمار والبيئات. وبهذا الاعتبار تكون التصورات المتصلة بالأجناس عند العرب مختلفة عن تلك التي تبلورت في الغرب.

إن «المقولات» مشغلة، عند الباحث، في علاقة بـ «المبادئ» التي سبق له تقريرها، حيث يجعل كل «مقولة» مرتبطة بـ «مبدأ» من المبادئ الثلاثة، فجاءت «المقولات» مثل «المبادئ» ثلاثة: ثابتة ومتحولة ومتغيرة. ويحددها يقطين على النحو التالي:

1- **المقولات الثابتة**: تضطلع بالنظر إلى الكلام في ذاته لتحديد العناصر الثابتة فيه التي تجعل منه «أجناسا».
2- **المقولات المتحولة**: ترصد الصفات البنيوية المتحولة في الأجناس والتي تجعلها متفرعة إلى «أنواع».
3- **المقولات المتغيرة**: تمكن من رصد مختلف الصيرورات التي تتعرض لها الأنواع في تطورها التاريخي، فتدمغ كل نوع بسمات فارقة تجعله موزعا إلى «أنماط».

لقد تمكن الباحث بهذا الربط بين المبادئ والمقولات من ضبط المعايير العامة المتحكمة في «تصنيف الأجناس». فاعتماد هذه المعايير يقدر الدارس الأدبي على تمييز مختلف التجليات الخطابية باعتبار تعالقاتها وتفاعلاتها. إن فاعلية هذا الإجراء التصنيفي ماثلة في قدرته على رصد الثابت (الأجناس) والمتحول (الأنواع) والمتغير (الأنماط). وقد صاغ الباحث هذه المفاهيم الثلاثة الأساس الناتجة عن ربط «المبادئ» بـ «المقولات» في الجدول التالي:

المبادئ / المقولات	الثبات	التحول	التغير
الثابتة	الأجناس		
المتحولة		الأنواع	
المتغيرة			الأنماط

وقد لحظ الباحث أن هذه الخطاطة تبقى مغرقة في التجريد ما لم يتم ربطها بالتحققات النصية الملموسة، وهو ما هفا إلى تحقيقه تفاديا للانتقادات التي توجه عادة إلى كل بحث في

«الأجناس» لا يصدر عن مشغل الربط بين «الجنسية» و«النصية» إذ يعتبر، في هذه الحال، مجرد بنيات تجريدية متعالية عن التحققات النصية المنجزة، التي اصطلح عليها يقطين بـ «التجليات». وتعني، عنده، التحققات النصية الملموسة التي يتم بوساطتها «ربط المجرد بالملموس»[237]، وتتفرع التجليات هي الأخرى إلى ثابتة ومتحولة ومتغيرة.

استقدم الباحث مفهوم «معمارية النص» من الناقد الفرنسي جيرار جونيت ليحدد من خلاله التجليات الثابتة، باعتبارها مجموعة من المقولات العامة أو المتعالية، التي تحدد «الجنس» الذي يندرج ضمنه «النص». أما «التجليات المتحولة» فمقصود بها، عند الباحث، تلك المتصلة بـ «التناص» بمختلف صوره وأشكاله، لأن تفاعل النص مع غيره من النصوص يدمغه بسمات فارقة تجعله متميزا من غيره من النصوص الأخرى، التي يتداخل معها، سواء على مستوى الجنس أو النوع أو النمط، في حين يقصد بـ «التجليات المتغيرة جميع أنواع التفاعل النصي التي حددها جيرار جونيت (المناص، والتعلق النصي، والميتانص).

لقد تدرج الباحث، في تحديده لمراتب الكلام، من العام (المبادئ) مرورا بالخاص (المقولات) وصولا إلى الأخص (التجليات)، فجاءت صورتها على الشكل التالي:

المبادئ / التجليات / المقولات	الثبات	التحول	التغير
	التجليات الثابتة	التجليات المتحولة	التجليات المتغيرة
الثابتة	الأجناس: معمارية النص		
المتحولة		الأنواع: التناص	
المتغيرة			الأنماط: المتناصات

لقد ساق الباحث هذه المقدمات بوصفها مداخل نظرية تفيده فيما يروم من تأسيس لنظرية أجناسية قادرة على استيعاب مختلف التجليات النصية، التي تزخر بها المكتبة التراثية العربية. وقد تقصد يقطين من بسط القول في هذه المقدمات ضبط المعايير التصنيفية الدقيقة الكفيلة بتمييز الأدب، وتفريعه إلى أجناس وأنواع وأنماط، التفريع الذي شكل مشغلا رئيسا لصاحب هذه الدراسة، فبعد أن قرر هذه التصورات والمفهومات النظرية، سعى الباحث إلى تطبيقها على الكلام العربي معتمدا «الصيغة»، بمفهومها عند جونيت، معيارا للتمييز بين أجناس الكلام العربي وتحديد تصنيفاته. وقد استطاع الباحث، باعتماد الصيغة معيارا ضابطا في تصنيف الكلام، من تحديد جنسين كبيرين في الكلام العربي، هما «القول» و«الخبر»، ويتم التمييز بينهما باعتبار الصيغة والزمن ووضع المتكلم والمخاطب في علاقتهما بالكلام: فصيغة الأول: (قال)، وهو متصل بالزمن الحاضر ويتعلق بما هو قيد الوقوع، والعلاقة بين القائل والقول والمخاطب علاقة اتصال مباشرة، ويتحقق في أنواع مثل المحاورات والخطب. أما الخبر فصيغته «أخبر»، ويتصل

غالبا بالزمن الماضي (ما وقع)، والعلاقة بين المخبر والإخبار والمخاطب علاقة انفصال، لأن المخبر يعلم مخاطبه بما وقع بطريق غير مباشرة، حتى إن كان صاحب الكلام، لأن إنجاز الكلام يتم على مسافة تفصل المتخاطبين، وهو ما يتحقق في أنواع الحكايات والتواريخ والأخبار. غير أن أقسام الكلام تصبح ثلاثة بعد أن يعمد الباحث إلى تعويض «القول» بـ «الحديث»، ويضيف إلى هذين الجنسين (الخبر والحديث) جنسا ثالثا هو (الشعر)، الذي يتميز باعتماد مكونات خاصة، تجعله يقترب من الخبر حينا ومن الحديث حينا آخر. وبهذا الإجراء تصبح الأجناس، في مقترح الباحث، ثلاثة رئيسة، هي: الخبر والحديث والشعر. وتتميز هذه الأجناس بقدرتها على استيعاب جميع التجليات النصية المعروفة في كلام العرب، بفضل ما توافر لها من خصائص ذاتية، جعلت منها أجناسا متعالية على الزمان والمكان.

ومن أجل التمييز بين الأنواع استند يقطين إلى مفهوم «النمط»، الذي يقترب عنده مما دعاه القدماء «صفات الكلام». وهو ما يميزها من الأجناس والأنواع التي تتصل بالكلام ذاته. وقد انحصرت الأنماط، عند الباحث، هي الأخرى في ثلاثة:

1- **الأنماط الثابتة**: تتعلق بالتجربة الإنسانية، ويقسمها باعتبار علاقتها بالواقع إلى ثلاثة:

أ - الأليف - الواقعي.

ب - الغريب - التخييلي.

ج - العجيب - التخيلي.

2- **الأنماط المتحولة**: تتصل بالمقاصد التي رسمها المتكلم لخطابه؛ أي الأثر الذي يروم إحداثه في مخاطبيه، وتتوزع هذه المقاصد ما بين مواضع الجد (التعرف والتدبر) الذي يمثل له بـ «قصص الزهاد والصالحين»، ومواضع الهزل (الضحك والمفاكهة)، كما هي الحال في «أخبار الحمقى والمغفلين».

3 - **الأنماط المتغيرة**: لا ترتبط بتجربة إنسانية ولا يقصد منها إلى تحقيق أثر أو وظيفة. يتعلق الأمر هنا بالأداة المستعملة لتمثيل التجربة أو تحقيق الوظيفة. إنه الأسلوب المستخدم في النص أو لغته، والأسلوب لا يعدو أن يكون ساميا أو منحطا أو مختلطا.

لقد جاءت اجتهادات سعيد يقطين رائدة في سعيها إلى التأسيس لمعايير تصنيفية دقيقة، قادرة على استيعاب مختلف التجليات النصية التي حفل بها المتن التراثي، حيث انطلق من «الكلام» الذي اعتبره «جنسا جامعا»، فنظر إليه في ذاته (الأجناس)، وفي صفاته (الأنواع)، وفي علاقاته (الأنماط)، في محاولة لتحقيق المقصد العزيز الذي هفا إليه: بناء تصور متكامل لدراسة الكلام العربي عبر مقولات إجرائية ثلاث هي:

«المبادئ» و«المقولات» و«التجليات»، حيث ربط كل واحدة منها بقسم من أقسام الكلام، فوصل المبادئ بالجنس، ووصل المقولات بالنوع، ووصل التجليات بالأنماط. وباعتماد «الصيغة» تمكن الباحث من حصر الأجناس في ثلاثة هي الخبر والحديث والشعر.

وبذلك يكون الباحث قد فتح آفاقا جديدة للتفكير في قضية تجنيس النصوص التراثية وتصنيفها، انطلاقا من تصورات حديثة ومتطورة تستلهم نظرية الأجناس الأدبية كما تبلورت في الغرب، وتراعي خصوصية المتن التراثي العربي. وتتمثل أهمية الجهد الذي بذله الباحث من خلال تنظيراته وتطبيقاته، في الوعي العميق الذي تحصل لديه بأن التقسيمات التي ورثها الغرب عن اليونان وشكلت عماد نظريته في «الأجناس»، غير مسعفة في الوفاء بمطالب تجنيس الخطابات العربية وتصنيفها. ومن هنا اعتمد الباحث على «منطق» الأجناس كما استخلصه من المادة النصية التراثية. كما يحسب للباحث استئناسه بالمرجعية العربية في تحديد المفهومات الأجناسية وضبط مجالات استعمالها.

وعلى الرغم من متانة الأسس التي أقام عليها الباحث تصوره، فإن تعقد القضية المطروحة على بساط البحث، وتشعب مباحثها واتساع مداها، جعل عددا من آرائه قابلا للمراجعة والتدقيق. ولعل المأخذ الأهم على مقاربته متعلق بالمنطلقات النظرية والاختيارات المنهجية التي أثرت حتما فيما توصل إليه من مواقف وما استخلص من نتائج. فقد تأرجح عمل الباحث، من الناحية النظرية، بين مناهج غربية عدة حاول التوليف بينها، متقصدا الإفادة من إيجابياتها واطراح النقائص. وهو ما عرض عمله لشوائب التذبذب والتناقض، ونمثل لذلك بتشغيل الباحث «الصيغة» بمفهومها عند السرديين، فقد انتهى من ذلك إلى حصر الأجناس في ثلاثة هي الشعر والحديث والخبر، بل إنه يجزم أن «كل كلام العرب يدخل بهذا الشكل أو ذاك ضمن هذا الجنس أو ذاك»[238].

وهي نتيجة توصل إليها يقطين من حصره لصيغ الكلام في صيغتين اثنتين هما «القول» و«الإخبار»، ونرى أن الفوارق التي أقامها الباحث بين الصيغتين تحتاج إلى مزيد مراجعة وتدقيق، لأنها ليست واضحة بالقدر الكافي الذي يسوغ تعميمها في تطبيقات أخرى تبحث «السرد العربي» الذي ينظر له يقطين.

ومن المفاهيم التي تحتاج كذلك إلى ضبط مفهوم «النمط»، الذي شاب تشغيله في الدراسة بعض غموض وتناقض، فقد ألحقه الباحث بكل من «الجنس» و«النوع» وجعل علاقته بهما مختلفة، لكنه لا يذكر من أمر هذه العلاقة المخصوصة التي تجمع النمط بالجنس والنوع سوى أنها «من طبيعة أخرى»[239]. وإذا كان الباحث يعتبر «التغير» سمة ملازمة للنمط، فإننا لا نرى من مسوغ بعد ذلك لتفريع الأنماط إلى ثابتة ومتحولة ومتغيرة، اللهم إلا الهوس التقنيني الذي استبد بعقل الباحث وجعله يصر على إخضاع تصوره، وكذلك فروع هذا التصور إلى تقسيم ثلاثي الأبعاد لا يحيد عنه مهما كلف الأمر بحثه من شوائب ومآزق منهجية، حدت - ولا شك - من فعالية مقترحاته التنظيرية.

ومن الناحية المنهجية، نرى أنه من الجرأة والطرافة بمكان أن يسعى الباحث إلى إرساء «نظرية عامة للكلام العربي» في فصلين من دراسة وحيدة متوجهة أصلا إلى بحث جنس أدبي مخصوص هو «السيرة الشعبية».

ومن مظاهر القصور المنهجي في هذه الدراسة أن الباحث لا يحدد المفهومات التي يشغل مثل الجنس والنوع بما هما وإنما اعتمد تجليات هذين المفهومين في كتب الأدب والبلاغة والنقد، كما طارد تجليات المفهومين في المصنفات الجامعة لما شعر به من حاجة إلى ضرورة اعتبار «النصوص» في ضبط المفاهيم، وهو ما جعل الباحث مترددا بين مصنفات مختلفة ونصوص متباينة، لا نظن أحدا يستطيع الزعم أن بمكنته تحصيل ما فيها جميعا في فصل أو حتى في دراسة متخصصة، إن لم يعمد منهجيا إلى اجتباء ما يوافق تصوره وإقصاء ما عداه. وبالجملة، فإن هذه المؤاخذات لا تؤثر في جدية العمل وجرأة ما استخلص من نتائج.

(3)

أنجز الباحث التونسي فرج بن رمضان دراسة مهمة عن «الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس- القصص»(240)، وفيها يستأنف الباحث ما كان قد بدأه في دراسات سابقة اختصت جنس السرد في السياق العربي بالمراجعة والتقويم، صنيعه في دراسة له شهيرة موسومة بـ «محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم»(241)، وهي الدراسة التي رصد فيها «هامشية» القصص في الأدب العربي، فبحث أسبابه وتقصي مظاهره.

وقد قدم الباحث في هذه الدراسة مقترحا تصنيفيا لأنواع القصص استنادا إلى صلتها بما يسميه «منظومة الأشكال المؤسسة». وفي هذا التصنيف يزاوج فرج بن رمضان بين التاريخ والأيديولوجيا منطلقا من فكر جدلي يرى في «الصراع» المحرك الأساس للتاريخ، وتساوقا مع هذا التمشي نظر الباحث في أنواع القصص من زاوية تطورها ومواكبتها لمفهوم الأدب في مسار تحوله، فاستخلص من تدبره تاريخ هذه الأنواع، من منظور جدلي تاريخي، أن الأدب العربي القديم توزعته ثنائيتان متقابلتان، طرفها الأول «السلطة» وتمثلها «منظومة الأشكال المؤسسة»، وطرفها الثاني «المعارضة» وتمثلها أنواع من القصص عرف بـ «القصص الشعبي»، الذي ظل إنتاجه وتداوله يتمان على هامش الدرس النقدي والبلاغي العربي.

وقد انتهى الباحث من فحصه العلاقة بين الأنواع التي تنتجها «المعارضة»، وتلك التي تنتجها «السلطة»، إلى رصد حركتين اثنتين جسدتا هذه الصلة:

1 - حركة أولى تتنزل خارج منظومة الأشكال المؤسسة، وهذه الحركة هي المسؤولة عن ظهور ألوان قصصية متنوعة، مما يدخل في باب القصص الشعبي (قصص بطولي، وقصص ديني، وقصص غرامي)، وفي هذا المستوى أيضا تتنزل المدونة القصصية الفصيحة، التي تحفل بها أنواع من التأليف التي لا تدخل تحت طائلة التصنيف الأدبي الرسمي ككتب الأخبار والنوادر [...].

2 - حركة ثانية تقع داخل منظومة الأشكال المؤسسة في دائرة التفكير النقدي. إن هذه الحركة قد جعلت القصص «يتسلل عبر مسالك التصنيف الرسمي وينتزع مشروعية حضوره من داخل البنية الرسمية»[242].

وإذا كان لا بد من صراع ومواجهة بين أشكال الأدب الرسمي والمعارض، فإن هذه المواجهة كانت تنتهي دائما، فيما يقرر الباحث، «باحتواء» أشكال الأدب التي تنتج في حضن السلطة، للأشكال التي تنتج في دائرة المعارضة أو لأجزاء منها على الأقل.

لقد صدر فرج بن رمضان في دراسته للقصص العربي القديم في ضوء نظرية الأجناس عن موقف طائفة من الباحثين العرب رأت أن «الأجناس مبحث شائك متشعب، متداخل الأبواب»، بالنظر إلى «تعدد وجهات النظر المتأتي أولا وأساسا من تعدد ضروب المعرفة الأدبية ذات الصلة به: النقد، الإنشائية، تاريخ الأدب، الأدب المقارن»[243].

لكن إقرار الباحث بالصعاب التي تواجه تطبيق نظرية الأجناس على الأدب العربي القديم لم يمنعه من الحماس لهذا الضرب من الدرس بالنظر إلى الفائدة الجلى، في تقدير الباحث، التي يمكن أن تعود على هذا الأدب من محاولة فهمه استنادا إلى مقررات نظرية الأجناس، ومن ثم وقر في نفسه أنه أصبح من المهم «التأكيد على القيمة القصوى للجنس الأدبي كمفهوم مركزي في تأسيس المعرفة الأدبية، وكأداة في رصد وفهم الواقع الأدبي بكل قطاعاته وظواهره وقضاياه»[244].

قسم الباحث دراسته إلى قسمين: اختص الأول بإشكالية المقاربة الأجناسية لنصوص الأدب العربي القديم. فيما عني في الثاني بأصول الأجناس القصصية ومكانتها في نظام أجناس الأدب العربي القديم.

مدار **القسم الأول** على سعي اقتنع الباحث بجداوه وإمكان تحقيقه، فوضع له غرضا الوصول إلى «نظرية عربية» للأجناس الأدبية. وقد عين الباحث مقصوده بصفة «عربية» التي ألحقها بنظرية الأجناس فهي لا تعني، عنده، «نظرية فريدة من نوعها أصلا وفرعا، وجملة وتفصيلا، بدعوى خصوصية لا تدرك إلا على أنها ضديد للكونية»[245]. إن هذا الفهم من شأنه أن يوقعنا، كما تفطن لذلك الباحث، في «مفارقة»، إذ نستبدل المركزية العربية بالمركزية الغربية، وفي ذلك تجاهل للبعد الكوني الذي وسم «الأجناسية».

انطلاقا من هذا الفهم للخصوصية والكونية في نظرية الأجناس، صدع الباحث بأن «النظرية الأجناسية العربية المطلوبة، في تقديري، ليست عربية إلا من قبل أن العنصر الفاعل والحاسم فيها هو المفكر العربي أولا، ثم من قبل أن المدونة أو الموضوع الذي تشتغل عليه أو يشتغل عليه الفكر بواسطتها هو الأدب العربي»[246].

غير أن إقامة نظرية «عربية» للأجناس الأدبية ليست متاحة في يسر لمن يحاوله إلا إذا أفاد، في تصور الباحث، من المنجزات التي راكمتها نظرية الأجناس في الغرب، بعد تطويعها

بما يتلاءم وخصوصية الأدب العربي. ويكون ذلك، في مقترح الباحث، «بفك الارتباط المبدئي بين نظرية الأجناس والمدونة الأدبية التي استمدت منها، أو أقيمت على دراستها في الغرب قديما وحديثا، حتى يتيسر تطويعها للتطبيق على الأدب العربي في اتجاه متحرر، بالتالي، من هاجس المطابقة مع التعبيرة الغربية من جهة، وقابل في الوقت نفسه، من جهة أخرى، لرصد وتمثل وتفسير مختلف مظاهر «الخصوصية» في الأدب العربي القديم»[247].

في **القسم الثاني** من الدراسة يقدم فرج بن رمضان مقترحا تصنيفيا تنتظم بمقتضاه أجناس القصص العربي القديم في «مسالك»، باصطلاح الباحث، حصرها في ثلاثة، قاصدا من ذلك مختلف المسارات والآليات التي خضعت لها الأجناس القصصية في رحلة تشكلها بما يسلم، في المحصلة، إلى تكوين خطاطة تصنيفية عامة لأجناس القصص.

المسلك الأول: يتصل بـ «أجناس قصصية ناشئة من خطابات غير أدبية»[248]. وقد اختص ابن رمضان هذا المسلك بضبط نشأة أجناس أدبية عبر مختلف عمليات التحويل في بنية الملفوظ، وما يواكبها أو يترتب عليها من انتقال في مقام التلفظ والتداول من مجال الخطابات «اللا أدبية» إلى مجال الأدب. وقد أدرج الباحث ضمن هذا المسلك:

أ - **جنس الخبر الأدبي**: انحدر إلى مجال الأدب من ميداني الحديث الديني والخبر التاريخي.

ب - **جنس الكرامة الصوفية**: جاء إلى الأدب بطريق التحول عن مصادر غير أدبية مثل معجزات الأنبياء والمتحققة نصيا في «السيرة» بالنسبة إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وفي «القرآن» وما اشتق منه وتولد عنه من «تفاسير»، ثم «القصص الديني» الذي يعود إلى تراث الأمم السابقة على الإسلام.

ج - **جنس النادرة**: تناول ابن رمضان هذا الجنس في صيغته الجاحظية منجزا نصيا ومنظرا لها من خلال كتاب يعتبره مؤسسا لجنس النادرة في الأدب العربي هو «البخلاء». ويدرج ابن رمضان النادرة ضمن مجال الأخبار، متابعا في ذلك محمد القاضي. وتأسيسا على ذلك قرر الباحث أنه يجري على جنس النادرة، من حيث النشأة والتحول، ما يجري على الخبر، وإن كان الأمر لا يسلم لـ ابن رمضان باليسر الذي يطمئن إليه، فقد سجل تحفظه على هذا الوصل بين النادرة والخبر لما رأى في النادرة من مقومات عديدة تكفي لاعتبارها جنسا قائم الذات.

- **المسلك الثاني**: حاول فيه ابن رمضان ضبط نشأة بعض الأجناس القصصية في السياق العربي بفعل الترجمة وتأثير الآداب غير العربية، وقد مثل الباحث لهذا المسلك بالحكاية المثلية وأنموذجها «كليلة ودمنة»، الذي اعتبره ابن رمضان نصا تأسيسيا لهذا الجنس في الأدب العربي، كما أدرج ضمن هذا المسلك «ألف ليلة وليلة» و«الحكاية العجيبة».

بما يتلاءم وخصوصية الأدب العربي. ويكون ذلك، في مقترح الباحث، «بفك الارتباط المبدئي بين نظرية الأجناس والمدونة الأدبية التي استمدت منها، أو أقيمت على دراستها في الغرب قديما وحديثا، حتى يتيسر تطويعها للتطبيق على الأدب العربي في اتجاه متحرر، بالتالي، من هاجس المطابقة مع التعبيرة الغربية من جهة، وقابل في الوقت نفسه، من جهة أخرى، لرصد وتمثل وتفسير مختلف مظاهر «الخصوصية» في الأدب العربي القديم»[247].

في **القسم الثاني** من الدراسة يقدم فرج بن رمضان مقترحا تصنيفيا تنتظم بمقتضاه أجناس القصص العربي القديم في «مسالك»، باصطلاح الباحث، حصرها في ثلاثة، قاصدا من ذلك مختلف المسارات والآليات التي خضعت لها الأجناس القصصية في رحلة تشكلها بما يسلم، في المحصلة، إلى تكوين خطاطة تصنيفية عامة لأجناس القصص.

المسلك الأول: يتصل بـ «أجناس قصصية ناشئة من خطابات غير أدبية»[248]. وقد اختص ابن رمضان هذا المسلك بضبط نشأة أجناس أدبية عبر مختلف عمليات التحويل في بنية الملفوظ، وما يواكبها أو يترتب عليها من انتقال في مقام التلفظ والتداول من مجال الخطابات «اللا أدبية» إلى مجال الأدب. وقد أدرج الباحث ضمن هذا المسلك:

أ - **جنس الخبر الأدبي**: انحدر إلى مجال الأدب من ميداني الحديث الديني والخبر التاريخي.

ب - **جنس الكرامة الصوفية**: جاء إلى الأدب بطريق التحول عن مصادر غير أدبية مثل معجزات الأنبياء والمتحققة نصيا في «السيرة» بالنسبة إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وفي «القرآن» وما اشتق منه وتولد عنه من «تفاسير»، ثم «القصص الديني» الذي يعود إلى تراث الأمم السابقة على الإسلام.

ج - **جنس النادرة**: تناول ابن رمضان هذا الجنس في صيغته الجاحظية منجزا نصيا ومنظرا لها من خلال كتاب يعتبره مؤسسا لجنس النادرة في الأدب العربي هو «البخلاء». ويدرج ابن رمضان النادرة ضمن مجال الأخبار، متابعا في ذلك محمد القاضي. وتأسيسا على ذلك قرر الباحث أنه يجري على جنس النادرة، من حيث النشأة والتحول، ما يجري على الخبر، وإن كان الأمر لا يسلم لـ ابن رمضان باليسر الذي يطمئن إليه، فقد سجل تحفظه على هذا الوصل بين النادرة والخبر لما رأى في النادرة من مقومات عديدة تكفي لاعتبارها جنسا قائم الذات.

- **المسلك الثاني:** حاول فيه ابن رمضان ضبط نشأة بعض الأجناس القصصية في السياق العربي بفعل الترجمة وتأثير الآداب غير العربية، وقد مثل الباحث لهذا المسلك بالحكاية المثلية وأنموذجها «كليلة ودمنة»، الذي اعتبره ابن رمضان نصا تأسيسيا لهذا الجنس في الأدب العربي، كما أدرج ضمن هذا المسلك «ألف ليلة وليلة» و«الحكاية العجيبة».

- **المسلك الثالث**: اختصه الباحث بتحديد نشأة الأجناس القصصية عبر شتى صيغ التفاعل والتحاور بين الأجناس الأدبية العربية عامة، صادرا في ذلك عن تصور يرى أن الأجناس تشتق من الأجناس، وأنه ليس ثمة أصل للأجناس إلا الأجناس، ويدخل في هذا المسلك:

أ - قصص أصول الأمثال التي أعاد الباحث النظر في تسميتها، فرأى أنها ليست من «الأصول» في شيء وإنما هي، عنده، «فروع» متحدرة من نواة - أم هي نصوص الأمثال.

ب - قصص تنبثق من الشعر على وجه التعليل والتفسير وبالعكس، إذ يمكن للقصص أن تتحول إلى علة أو مصدر يتولد منه الشعر.

ج- الرسالة القصصية: تسمية جامعة يطلقها الباحث على صنف من الرسائل مخصوص، ينبثق فيه «القصصي» من «الرسائلي»، ويمثل له بـ «رسالة الغفران» للمعري و«التوابع والزوابع» لـ ابن شهيد و«حي بن يقطان» لـ ابن طفيل.

لقد شكلت نشأة الأجناس القصصية وتحولاتها في الأدب العربي القديم «نقطة البحث» في دراسة فرج بن رمضان، الذي أفاد في بحث هذه القضية من تنظيرات نقاد غربيين لامعين مثل تودوروف، الذي اقتبس منه فكرة التناسب بين نظام الأجناس والأيديولوجيا السائدة لتفسير نظام الأجناس في الأدب العربي[249]، وميخائيل باختين الذي أخذ عنه عديد آراء وتصورات يخص منشأ الأجناس وتحولاتها[250]، كما أفاد الباحث من المناهج النقدية الحديثة من إنشائية وأسلوبية وبنيوية. ولعل نظرية التلقي أن تكون المثال الأظهر على ذلك فقد استلهمها الباحث عند حديثه مثلا عن مقامات القص العربي القديم التي توزعت عنده إلى:

أ - مقام التندر.

ب - مقام القص.

ج - مقام الحكاية[251].

وهي «مقامات» نظر إليها الناقد في ضوء خصوصيتها الثقافية، حيث راعى تنزلها في سياق ثقافي مخصوص هو المجتمع العربي عامة والوسط المديني خاصة.

إن اختصاص الباحث جنس القصص. القطاع الهامشي في الأدب العربي - بهذه الدراسة الجادة ليعد إضافة نوعية إلى السرديات العربية، بما جلت من خصوصية السرد العربي القديم، وما سلطت على مناطقه المعتمة من أضواء كاشفة، يتهدى بها ناشئة الباحثين في مسالك وممالك المأثور النثري.

إذا كانت هذه الدراسات، التي تناولنا بالعرض والمراجعة، مختلفة في المنطلقات والمناهج المصطنعة في وصف وتفسير قضية الأنواع الأدبية بدرجات ونسب متفاوتة، فإنها تلتقي مع ذلك في استنادها جميعا، بشكل معلن أو مضمر، إلى خلفية نظرية غربية تستلهم بعض مناهجها، وقد تستقدم أحيانا بعض نتائجها لكنها، وهو ما يحسب لأصحابها، لم تسقط في

القراءة الاستنساخية لمقررات نظرية الأنواع الغربية، بل حاورتها وأفادت من مناهجها ونتائجها، فكان حاصل ذلك، في الأعم الأغلب، قراءة أنواعية للتراث العربي واعية بصفتها ومقاصدها. والمتحصل، من النظر في هذه الدراسات التي محضها أصحابها للمسألة الأنواعية، إقرارها بالجدوى العلمية والمنهجية التي تعود على الأدب العربي، وهو الذي لم يعرف نظرية دقيقة لأنواع الخطاب، من البحث في طبيعة أنواعه وفي تاريخها والصلات بينها؛ فمن شأن هذا الضرب من البحث، متى أحكمت مناهجه، أن يقود إلى ضبط خارطة دقيقة تظهر وضع الأنواع في أدب العرب قديما وحديثا، ما أهمل منها فتلاشى، أو عاود الظهور، أو مازال منها مستمرا، مع كشف الأسباب التي حكمت، في الحالين، مسير (ومصير) الأنواع على صعيدي الإنتاج والتقبل. ولا منازعة في أن الباحث الأدبي يتحصل من هذا الصنف من الدرس على فوائد لا تنكر، ليس أقلها المساهمة في قيام «حفريات» قد تقود إلى استكشاف التضاريس الأنواعية في منطقة عربية منسية.

غير أن الناظر في مجمل دراسات المعاصرين التي اهتمت بأجناس الأدب، عرب وغربيين، يلحظ تركيز الجهود على الأدب العربي القديم عامة ونثريه خاصة[252]. فهذا التوجه ظاهر في مجمل دراسات المعاصرين التي وقفنا عليها. من هذه الدراسات يمكن أن نذكر مكتفين بدلالة التمثيل دراسات كيليطو ويقطين وابن رمضان، التي عرضنا لها، بالإضافة إلى دراسات رشيد يحياوي عن الشعرية العربية القديمة من جهة الأنواع والأغراض، وأطروحة عبدالعزيز شبيل عن نظرية الأجناس في التراث النثري، وأطروحة بسمة عروس حول التفاعل في الأجناس الأدبية: مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا.

ولا ينحصر هذا النهج في الدراسات العربية، ولكنه واضح في البحوث الغربية أيضا، كما يظهر من الدراسات التي تضمنها الكتاب الجماعي «نظرية الأجناس» الذي ترجمه عبدالعزيز شبيل، فالناظر فيه يستوقفه الاهتمام بالنظرية الأجناسية القديمة مثل مقال ياوس عن «الأدب الوسيط ونظرية الأجناس»، ومقال شولز عن «صيغ التلقي»، والمنحى ذاته ظاهر في كتاب شايفر «ما الجنس الأدبي»، الذي أرخ فيه صاحبه لمباحث الدراسة الأجناسية بدءا من الإنشائية الأرسطية وصولا إلى النظرية التطورية عند داروين.

الهوامش

1 جاء ذلك في معرض دفاع الباحث عن شرعية السعي إلى تأسيس «نظرية نقدية عربية» - عبدالعزيز حمودة، المريا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ع 272، 2001، ص 17.

2 رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 238.

3 شكري عياد: مشكلة التصنيف في دراسة الأدب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 42 - 1993، ص 113.

4 يقول الفيلسوف الاستاجيري في مفتتح الفصل الأول من كتابه «فن الشعر»: «حديثنا هذا في الشعر: حقيقته وأنواعه والطابع الخاص بكل منها، وطريقة تأليف الحكاية حتى يكون الأثر الشعري جميلا، ثم الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها [...] وفي هذا نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيتارة، وهي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»(4)، «فن الشعر»، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت 1973 ص 3 و4.
وقد ظلت هذه التصورات الأجناسية التي فصل الفيلسوف في «شعريته» أصولا تأسيسية تلقفها منه المصنفون في نظرية الأجناس بعده، فرسموها معايير وضوابط معتمدة في تجنيس الخطابات وترتيبها ضمن أنظمة وصنافات أجناسية.

5 رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 246.

6 محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة (د. ت)، ص 85 و86.

7 «لقد شن بينيديتو كروتشه في الاستاطيقا هجوما على المفهوم [الأنواع الأدبية] لم تقم بعده له قائمة برغم المحاولات العديدة التي جرت للدفاع عنه أو لإعادة صياغته بشكل مختلف»، رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 110 . 1987، ص 311.

8 انظر كارل فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية ضمن نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، ص 19.

9 ب. كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، الأوابد - دمشق، ط 2 - 1964، ص 81.

10 المرجع نفسه، ص 80.

11 المرجع نفسه، ص 69.

12 المرجع نفسه، ص 41.

13 المرجع نفسه، ص 87.

14 «إن كل نظرية متصلة بتقسيم الفنون غير ذات أساس، فالنوع والصنف هما، في هذه الحالة، شيء واحد هو الفن نفسه أو الحدس» - كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص 85.

15 كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص 85.

16 رولان بارت: «موت المؤلف» ضمن درس السميولوجيا، تر: عبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر- البيضاء 1993، ص 87.

17 المرجع نفسه، ص 87.

18 المرجع نفسه، ص 87.

19 رولان بارت: «في الأدب»، ضمن درس السميولوجيا، ص 48.

20 المرجع نفسه، ص 48.

21 رولان بارت: «من الأثر الأدبي إلى النص»، ضمن درس السميولوجيا، ص 61.

22 موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبدالعالي وعبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر، ط 1، 2004، ص 34.

23 المرجع نفسه، ص 40.

24 المرجع نفسه، ص 41.

25 تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996، ص 153.

26 المرجع نفسه، ص 153.

27 يقول باختين في تحديده العام للنوع: «النوع يعرف بموضوع التلفظ وغايته والوضعية الخاصة به»، المبدأ الحواري (ص 159)، ومن أهم الأعمال التي أفادت - عربيا - من شعرية باختين الأجناسية المستندة إلى نظرية التلفظ أبحاث صالح بن رمضان الذي أقر بالفوائد الجمة التي يجنيها دارس الأدب العربي من تشغيل مقولة التلفظ. يقول في مقدمة أطروحته: «لعل أهم مقولة تم استغلالها في هذا المضمار [تصنيف الخطابات عامة والأدبية خاصة] هي مقولة التلفظ» - الرسائل الأدبية (ص 8). كما أفاد فرج بن رمضان من اجتهادات باختين في تسويغ أطروحته المركزية المتعلقة بقابلية الأدب العربي القديم للتجنيس كسائر الآداب في كل عصر ومصر، يقول محاججا ومساجلا: «فإذا كانت اللغة العربية قد قبلت، من دون إشكال التحليل والدراسة في ضوء مكاسب اللسانيات الحديثة (والملفوظ الباختيني مفهوم لساني بالأساس)، ثم إذا كانت عموم الخطابات بما فيها مفهوم الملفوظ هذا مهما كان المستعمل واعيا به أو لم يكن، فأحرى بالأدب العربي القديم أن يخضع للتحليل والدراسة في ضوء نظرية الأجناس الحديثة، إذا سلمنا بأن الجنس إن هو إلا صيغة خاصة من الملفوظ» - الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس - القصص (ص 25).

28 تودوروف، مخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص 153.

29 المرجع نفسه، ص 154.

30 المرجع نفسه، ص 155.

31 المرجع نفسه، ص 158.

32 جيرار جونيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 92.

33 تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، الطبعة1، 1993 ص 31.

34 المرجع نفسه، ص 31.

35 المرجع نفسه، ص 31.

36 جيرار جونيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 76.

37 توماشو فسكي: «نظرية الأغراض» ضمن «نظرية المنهج الشكلي»، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1982، ص 217.

38 جان ماري شافر: من النص إلى الجنس ضمن «نظرية الأجناس الأدبية»، تعريب عبدالعزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 1، 1994، ص 130.

39 تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 27.

40 رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 236.

41 تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 31.

42 المرجع نفسه، ص 29.

43 تقاليد النوع عند تودوروف عبارة عن «قاعدة تشتغل عبر عدة نصوص». مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 27. وعند رينيه وليك «تقاليد استطايقية في الأساليب والمواضيع» - مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 110، 1987، ص 311. وعند فانسون «صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقد»، نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ت)، ص 31.

44 كارل فيتور: تاريخ الأجناس الأدبية ضمن نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، ص 38.

45 القولة لعالم الجمال الإيطالي كروتشه وردت في «أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس»، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، ص 54. وقد سخر كروتشه من هذا الإجراء الذي يعتبره قصورا في نظرية الأنواع التي يعتبر من أبرز مناهضيها. يقول في كتابه «المجمل في فلسفة الفن»(ص 82): «ما من أحد يجهل أن التاريخ الأدبي مملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقري على نوع من الأنواع الفنية المقررة، فيثير انتقاد النقاد، ثم لا يستطيع هذا الانتقاد أن يطفئ إعجاب الناس بهذا الأثر العبقري، ولا أن يحد من ذيوعه، فما يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شيء من التساهل، فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعا جديدا، كما يُقبل ولد غير شرعي، ويظل هذا النطاق قائما إلى أن يأتي أثر عبقري جديد، فيحطم القيود ويقلب القواعد».

46 كارل فيتور: تاريخ الأجناس الأدبية ضمن نظرية ألجناس الأدبية، ص 33.

47 المرجع نفسه، ص 32.

48 يبدأ ابن طفيل كتابه بـ «سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم، منحك الله البقاء الأبوي وأسعدك السعد السرمدي، أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الرئيس علي بن سينا...»، حي بن طفيل، ص 106. ويختم بالقول: «... والسلام عليك أيها الأخ المفترض إسعافه، ورحمة الله وبركاته»، ص 236.

49 محمد الداهي: شعرية السيرة الذهنية، فضاءات مستقبلية، البيضاء، ط 1، 2000، ص 49.

50 محمد طرشونة: حي بن يقظان قصيدة صوفية، ندوة الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 1994، ص 156.

51 فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، دار محمد علي الحامي، تونس، ط، 2001، ص 187 و188.

52 تندرج الرسائل - عند أنيس المقدسي، ضمن «الحكايات التي يدخل فيها أنواع القصص المختلفة والمقامات»، تطور الأساليب في النثر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، 1989، ص 324.

53 ابن طفيل: حي بن يقظان، تحقيق: فاروق سعد، منشورات دار الأوقاف الجديدة بالمغرب، ط 5، 1992، ص 236.

54 المرجع نفسه، ص 103.

55 عبدالفتاح كيليطو: من شرفة ابن رشد، ترجمة: عبدالكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، 2009، ص 31.

56 وولف ديتر ستمبل: المظاهر الأجناسية للتلقي، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، ص 110.

57 عبدالفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 22.

58 رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، 1987، ص 238.

59 أرسطو: فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت 1973، ص 3.

60 المرجع نفسه، ص 9.

61 المرجع نفسه، ص 10.

62 جيرار جونيت: مدخل لجامع النص، ص 26.

63 أرسطو: فن الشعر، ص 5.

64 أرسطو: الخطابة، تح: عبدالرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ط2 - 1986، ص 36.

65 المرجع نفسه، ص 37.

66 رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 48.

67 المرجع نفسه، ص 17.

68 المرجع نفسه، ص 16.

69 المرجع نفسه، ص 26.

70 المرجع نفسه، المقدمة التي خص بها المؤلف الترجمة العربية لكتابه، ص 9 و10.

71 المرجع نفسه، ص 76.

72 جيرار جونيت: مدخل لجامع النص، ص 77.

73 المرجع نفسه، ص 83.

74 المرجع نفسه، ص 82.

75 نوروثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص 24.

76 المرجع نفسه، ص 25.

77 تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 32.

78 أرسطو: فن الشعر، ص 9.

79 المرجع نفسه، ص 9.

80 فراي: تشريح النقد، ص 49.

81 عبدالعزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في الثرات النثري - جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحام، تونس، ط 1 - 2001، ص 8.

82 المرجع نفسه، ص 481.

83 المرجع نفسه، ص 482.

84 «كل نص هو بشكل ما «بلاغة»، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص 24.

85 ابن المعتز: كتاب البديع، تحقيق: كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1982، ص 1.

86 ابن عبدالغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: رضوان الداية، عالم الكتب، ط 2، 1985 ص 102.

87 ابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر- القاهرة (د.ت)، ج 4، ص 11.

88 المرجع نفسه، ج 4، ص 12.

89 ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط 6، 1986 ص 568.

90 المرجع نفسه، ص 567.

91 المرجع نفسه، ص 571 و572.

92 المرجع نفسه، ص 567.

93 المرجع نفسه، ص 572.

94 المرجع نفسه، ص 572.

95 أبو هلال العسكري، الصناعتين تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية - بيروت، 1986، ص 136.

96 في هذا الشاهد يعقب ابن الأثير على رأي لأبي إسحاق الصابي الذي يميز في مجالات الموضوع بين مايصلح للشاعر وما يليق بالكاتب، راجع موقف الصابي من هذه المسألة في المثل السائر، ج 4، ص 9.

97 المرجع نفسه، ج 4، ص 9.

98 أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 139.

99 أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، ص 79.

100 حازم القارطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 3 ،1986، ص 19.

101 المرجع نفسه، ص 36.

102 المرجع نفسه، ص 362.

103 ابن سينا، الخطابة من الشفاء، المنطق، الفن الثامن: الخطابة، تح: محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1954، ص 203.

104 المرجع نفسه، ص 203.

105 المقومات الخمسة، هي: الخطابة من الشفاء لـ ابن سينا، ص 225.
1 . معادلة بين المصاريع بالطول والقصر.
2 . معادلة بينها في عدد الألفاظ المفردة.
3 . معادلة ما بين الألفاظ والحروف.
4 . أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة.
5 . جعل المقاطع متشابهة.
ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن الفلاسفة المسلمين قدموا معالجة متميزة لحدود التداخل بين الشعر والنثر (الخطابة)، انظر تصوراتهم مفصلة في ألفت كمال الروبي «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد»، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

106 ابن سينا، الخطابة من الشفاء، ص 225.

107 محمد مشبال، «البلاغة ومقولة الجنس الأدبي»، عالم الفكر، ع 1، مجلد 30، 2001، ص 52.

108 «قال عنه عمر بن الخطاب: «سابق الشعراء - خسف لهم عين الشعر» - الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، مطبعة التراث العربي، ط 3، 1977، ج 1، ص 133، وانظر في ريادته، ج 1، ص 139 من الكتاب نفسه.

109 «ويقال: إنه أول من قصد القصائد وفيه يقول الفرزدق «ومهلهل الشعر ذاك الأول» الشعر والشعراء، ج 1، ص 303، وانظر العمدة، ج 1، ص 87.

110 «وزعم الرواة أن [...] أول من قصده [الشعر] مهلهل وامرؤ القيس» العمدة، ج 1، ص 189، الحيوان، ج 1، ص 54.

111 ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء تح: محمود محمد شاكر، مطبعة دار المعارف، القاهرة (د.ت)، ج 2، ص 737.

112 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محيي الدين عبدالحميد دار الجيل، بيروت ط5، 1981، ج 1، ص 90.

113 المرجع نفسه، ج 1، ص 90.

114 ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، مطبعة التراث العربي، ط3، 1977، ج 2، ص 617.

115 ابن خلدون، المقدمة، دار القلم - بيروت، ط 6 - 1986، ص 584.

116 أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد البجاوي، مطبعة نهضة مصر، 1981، ص 30.

117 الجاحظ: الحيوان، ج 4، ص 82.

118 ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 189.

119 الجاحظ: الحيوان، ج 1، ص 54.

120 زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، بيروت (د. ت) ج 1، ص 243.

121 ابن خلدون: المقدمة، ص 583.

122 يلاحظ أن «الجاهلية» تسمية دينية وليست تسمية علمية، وإلا فقد كان للجاهليين أدب وعلم وفيران في حدود تطور المعرفة الإنسانية آنئذ، كما كانت لهم أخلاق أشاد بها الإسلام نفسه.

123 جاء في كتاب «في الأدب الجاهلي» لطه حسين (ص 332): «نحن ننظر إلى الأدب الجاهلي كما ينظر المؤرخ إلى ما قبل التاريخ».

124 ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف (د. ت)، ص 172.

125 قولة لمؤلف غربي هو دي فرجية أوردها نجيب البهبيتي في «تاريخ الأدب العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري»، دار الفكر (د. ت)، ص 5.

126 انظر أطروحة طه حسين عن النحل «في الأدب الجاهلي».

127 محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، كلية الآداب، منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1998، ص 175.

128 المرجع نفسه، ص 175.

129 المرجع نفسه، ص 175.

130 فاروق خورشيد: في الرواية العربية: عصر التجميع، دار المعرفة، بيروت، ط 3، 1979، ص 41.

131 المرجع نفسه، ص 41.

132 محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، ص 83.

133 أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين، أحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت (د. ت)، ج 2، ص 132.

134 ابن سينا، شرح كتاب الشعر ضمن فن الشعر لأرسطو، ص 179.

135 أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 132.

136 المرجع نفسه، ج 2، ص 132.

137 المرجع نفسه، ج 2، ص 133.

138 المرجع نفسه، ج 1، ص 2.

139 ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 189.

140 المرجع نفسه، ج 1، ص 90.

141 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 110.

142 المرجع نفسه، ج 1، ص 134.

143 ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 55.

144 انظر أطرافا من ذلك في «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري» للآمدي حيث أبو تمام مطرود من جنة الآمدي لأن شعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة.

145 ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 80.

146 المرجع نفسه، ج 1، ص 80.

147 المرجع نفسه، ج 1، ص 81.

148 حازم القارطجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 3 - 1986 ص 366.

149 المرجع نفسه، ص 366.

150 قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص 74.

151 ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 19.

152 حازم القارطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

153 قدامة، نقد الشعر، تح: عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب المصرية، بيروت، ص 90.

154 ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1. 1982، ص 9.

155 عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 23.

156 إلى جانب قواعد النحو قد يخضع النثر لضروب متنوعة من «الضغوط» تقرب الشقة بينه وبين النظم إذ اعتبرنا «مقياس القيد» معيارا للتفريق بين النوعين. يقول ابن سينا: «وللعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريبا من النظم، وهو خمسة أحوال، أولها معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني، معادلة ما بينهما في عدد الألفاظ المفردة، والثالث معادلة ما بين الألفاظ والحروف [...] والرابع أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة [...]، والخامس أن يجعل المقاطع متشابهة»، الخطابة من الشفاء، ص 225.

157 حمادي صمود، الشعر وصفة الشعر في التراث، فصول، مج 6، ع 1، 1985، ص 78.

158 ابن خلدون، المقدمة، ص 573.

159 ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر ضمن فن الشعر لأرسطو، تح: عبدالرحمن بدوي، ص 201.

160 حمادي صمود، الشعر وصفة الشعر في التراث، فصول، مج 6، ع 1، 1985، ص 80.

161 قدامة ين جعفر، نقد النثر، ص 75.

162 «ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة»، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 144.

163 ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 301.

164 المرجع نفسه، ج 1، ص 20.

165 المرجع نفسه، ج 1، ص 20، الشعر والشعراء، ج 2، ص 617.

166 ابن خلدون: المقدمة، ص 583.

167 أبلاغ محمد عبدالجليل، شعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع، المدارس، البيضاء، ط 1، 2002، ص 28.

168 ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن فن الشعر، ص 203.

169 ابن خلدون، المقدمة، ص 582.

170 المرجع نفسه، ص 583.

171 المرجع نفسه، ص 584.

172 الجاحظ، الحيوان، تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط 2، 1978، ج 1، ص 128.

173 الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 78.

174 المرجع نفسه، ج 1، ص 130.

175 ترصد حمادي صمود أطرافا من هذا الوعي عند الجاحظ في مقالة موسومة بـ «الوعي بالأجناس الأدبية في كتاب الحيوان للجاحظ»، حوليات الجامعة التونسية، ع 45، 2001، ص 199، وانظر كذلك يوسف الصديق في بحث له موسوم بـ «مدى وعي الجاحظ بأجناس المنثور من خلال رسائله»، حوليات الجامعة التونسية، ع 43، 1999، ص 157.

176 الجاحظ، رسالة الحنين إلى الأوطان ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، ج 2، ص 232.

177 الجاحظ، رسالة في فصل ما بين العداوة والحسد ضمن رسائل الجاحظ، تح: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ج 1، ص 338.

178 الجاحظ، البيان والتبيين، درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت 2005، ج 1، ص 222.

179 الجاحظ: البيان والتبيين، ج 2، ص 338.

180 المرجع نفسه، ج 3، ص 426.

181 المرجع نفسه، ج 1، ص 222.

182 المرجع نفسه، ج 1، ص 222.

183 الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 65.

184 الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 244.

185 المرجع نفسه، ج 2، ص 413.

186 المرجع نفسه، ج 3، ص 426.

187 المرجع نفسه، ج 3، ص 595.

188 المرجع نفسه، ج 3، ص 413.

189 المرجع نفسه، ج 2، ص 265.

190 المرجع نفسه، ج 3، ص 548.

191 الجاحظ: فصل ما بين العداوة والحسد، رسائل الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، ج 1، ص 350.

192 الجاحظ: الحيوان، ج 2، ص 299.

193 الجاحظ: البيان والتبيين، ج 2، ص 338.

194 المرجع نفسه، ج 3، ص 561.

195 المرجع نفسه، ج 3، ص 548.

196 الجاحظ: الحيوان، ج 6، ص 395.

197 انظر في ذلك أطروحة حمادي صمود، أحمد المفتونين بالجاحظ عن «التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، مجلد 21، 1981، حيث قسم أطروحته تقسيما لا يخلو من دلالة واعتبار، فقد ركبها على: ما قبل الجاحظ، الحدث الجاحظي، ما بعد الجاحظ، في إشارة واضحة إلى مركزية مساهمة الجاحظ في «التفكير البلاغي عند العرب».

198 قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص 3.

199 يؤكد ذلك أن صاحب «نقد النثر» ما يفتأ يتحين الفرص للاستدراك على الجاحظ والتنبيه على القصور الذي وسم مشروعه البياني، فلم يسلم له حتى بتحديده البلاغة الذي رأى فيه قصورا استدركه عليه مقدما تحديدا بديلا رآه أكثر وفاء بحد البلاغة: «وقد ذكر الناس البلاغة ووصفوها بأوصاف لم تشتمل على حدها، وذكر الجاحظ كثيرا مما وصفت به وكل وصف منها يقصر عن الإحاطة بحدها وحدها عندنا...»، نقد النثر، ص 76.

200 قدامة ابن جعفر: نقد النثر، تح: عبدالحميد العبادي، دار الكتب العلمية - بيروت 1995، ص 6.

201 المرجع نفسه، ص 6.

202 المرجع نفسه، ص 6.

203 المرجع نفسه، ص 76.

204 المرجع نفسه، ص 93.

205 ابن عبدالغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تحقيق: رضوان الداية، عالم الكتب، ط 2، 1985، ص 40.

206 المرجع نفسه، ص 120.

207 المرجع نفسه، ص 240.

208 أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق: عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، 2005، ص 54.

209 المرجع نفسه، ص 165.

210 المرجع نفسه، ص 235.

211 الإمام العزوزي، مقومات نقد النثر في التراث العربي، من القرن الرابع إلى القرن السابع، أطروحة مرقونة بكلية آداب تطوان، الموسم الجامعي، 2000 - 2001، ص 94.

212 يرجع حمادي صمود هذه الخصيصة في البلاغة العربية إلى ما يطلق عليه «الحدث الجاحظي» الذي فرضت تصوراته في الموضوع هيمنة مطلقة على لاحق البلاغيين، يقول: «لعل أهم أمر أثر به الجاحظ في الخلف هو اعتبار القوانين البلاغية قوانين عامة مطلقة، وعدم القول بارتهان القوانين البلاغية بأنواع الكتابات وأنماطها. فما يجري في البلاغة إنما يجري على الكلام بقطع النظر عن جنسه ونوعه» حمادي صمود، القوانين البلاغية ومقولة الجنس الأدبي، ندوة مشكل الجنس الأدبي، كلية الآداب، منوبة. تونس 1994، ص 311 و312.

213 محمد مشبال، البلاغة والأصول، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي. نموذج ابن جني، أفريقيا الشرق، البيضاء، ط 1، 2007، ص 13 و14.

214 المرجع نفسه، ص 39.

215 نعتبر أعمال رشيد يحياوي من أهم المحاولات التي بحثت قضية الأنواع في الثقافة العربية القديمة وخاصة في كتابيه: «الشعرية العربية: الأنواع والأغراض»، و«مفهوم النوع الأدبي: في قراءة الشعرية العربية القديمة»، بالإضافة إلى أطروحة عبدالعزيز شبيل عن «نظرية الأجناس في التراث النثري». وإذا كنا لم نتوقف عند هذه الأعمال في هذا المطلب فلأننا راعينا في الأعمال المتخيرة لعرض آراء المعاصرين أن تكون مقاربات اجتهادية تقدم رؤية شخصية للمسألة الأجناسية، ولم يكن من وكدنا مضاعفة الأمثلة.

216 يشكل الدرس الأنواعي ملمحا ظاهرا في أعمال كيليطو، يقول أبلاغ عبدالجليل في كتابه «شعرية النص النثري: مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع، المدارس، البيضاء، ط 1، 2002» (ص 147): «يعتبر هاجس تحديد النوعية حاضرا بشكل لافت للنظر في بحث الأستاذ كيليطو، ذلك أن هذه النوعية لا تتحدد لديه في البحث عن السمات المشتركة بين نصوص ذات جذور ثقافية مختلفة فقط، وإنما كذلك بعقد مقارنات تحليلية نصية بين نصوص تقترب شكليا من المتن المقامي».

217 عبدالفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1982، ص 21.

218 المرجع نفسه، ص 14.

219 المرجع نفسه، ص 14.

220 المرجع نفسه، ص 13.

221 المرجع نفسه، ص 15.

222 المرجع نفسه، ص 17.

223 المرجع نفسه، ص 14.

224 المرجع نفسه، ص 17.

225 المرجع نفسه، ص 21.

226 المرجع نفسه، ص 22.

227 المرجع نفسه، ص 22.

228 المرجع نفسه، ص 25.

229 المرجع نفسه، ص 25.

230 المرجع نفسه، ص 28.

231 طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، ط 10 (د. ت)، ص 25.

232 عبدالفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 35.

233 سعيد يقطين: المجلس، الكلام، الخطاب، بصدد ليالي أبي حيان التوحيدي، ضمن السرد العربي، المفاهيم والتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص 146.

234 سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 171.

235 المرجع نفسه، ص 181.

236 المرجع نفسه، ص 182.

237 المرجع نفسه، ص 185.

238 المرجع نفسه، ص 193.

239 المرجع نفسه، ص 198.

240 فرج بن رمضان: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، القصص، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط 1، 2001.

241 فرج بن رمضان: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، حوليات الجامعة التونسية، ع 32، 1991، ص 241.

242 المرجع نفسه، ص 275.

243 فرج بن رمضان: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، ص 11.

244 المرجع نفسه، ص 8.

245 المرجع نفسه، ص 15.

246 المرجع نفسه، ص 15.

247 المرجع نفسه، ص 14.

248 المرجع نفسه، ص 63.

249 المرجع نفسه، ص 52.

250 المرجع نفسه، ص 37.

251 المرجع نفسه، ص 103 - 106.

252 خليق بالذكر والتنويه في هذا المقام أن النقد الذي لا تكاد تخلو منه دراسة معاصرة لنظام الأجناس العربية مداره على إبراز صبغته الاختزالية المقترنة بالهيمنة التي فرضها جنس الشعر على النظام النقدي والبلاغي القديم، بما يستتبع بيان «لا إجرائية» هذا النظام و«لا واقعيته» في توصيف المدونة الأدبية القديمة. لهذا الاعتبار كنا نرى في هذه العودة من قبل المعاصرين إلى «تراثنا النثري» عامة والسردي خاصة، تحررا من المركزية الشعرية التي ارتهن إليها التفكير البلاغي العربي عبر تاريخ طويل من «زمن الشعر».